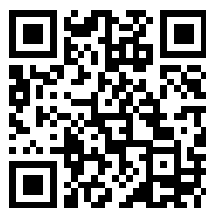

This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

GoogleTM books

<https://books.google.com>





A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>



THE LIBRARY



Periodical Collection

1-29 c

MÉLANGES

D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE

XIV^e année (1928) — Fasc. I-V

I. Notes sur la crise du monde chrétien après les conquêtes arabes, par J. GAY.

II. Un ouvrage de Guillaume Danicot, historiographe de Louis XI, par Ch. SAMARAN.

III. Une curieuse correspondance inédite entre Louis XI et Sixte IV, par J. LESELLIER.

IV. Les miniatures byzantines du Livre des Rois, par Jean LASSUS (7 pl.).

V. Le candélabre de Saint-Paul-hors-les-Murs, par René JULLIAN (2 pl. et 1 grav.)

VI. Le Sommeil et l'Immortalité, par Pierre BOYANCÉ.

VII. Le Colosse et la Fortune de Rome, par Jean GAGÉ.

VIII. Mobilier de l'Afrique romaine, par P. WUILLEUMIER (4 pl.).

IX. Le secteur de Rapidum sur le Limes de Mauritanie Césarienne après les fouilles de 1927, par William SESTON (3 grav.).

PARIS

ANCIENNE LIBRAIRIE FONTEMOING ET C^{ie}

E. DE BOCCARD, Successeur

1, rue de Médicis

ROME

SPITHÖVER, Place d'Espagne

MÉLANGES
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE

ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

MÉLANGES

D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE

— XLVI^e — 1928
XLV^e année (1928) — Fasc. I-V
—

PARIS

ANCIENNE LIBRAIRIE FONTEMOING ET C^{ie}

E. DE BOCCARD, Successeur

1, rue de Médicis

—
ROME

SPITHÖVER, Place d'Espagne

NOTES SUR LA CRISE DU MONDE CHRÉTIEN

APRÈS LES CONQUÊTES ARABES

LES DEUX PATRIARCATS DE ROME ET DE BYZANCE

PREMIERS ESSAIS DE MISSIONS ROMAINES CHEZ LES SLAVES¹

Il y avait, aux ^{vi}^e et ^{vii}^e siècles, des liens si étroits entre le monde chrétien et l'Empire byzantin que les catastrophes qui atteignaient l'Empire devaient avoir sur l'organisation de l'Église chrétienne les conséquences les plus graves. Dès 660, les trois patriarchats orientaux d'Antioche, de Jérusalem et d'Alexandrie — qui comprenaient les terres les plus anciennement chrétiennes — se trouvaient en pays d'Islam, exposés eux, et tous les sièges épiscopaux de leur ressort, aux caprices de souverains hostiles ou indifférents, en tout cas *infidèles*. Seules l'Asie Mineure et la Thrace, formant le ressort du patriarcat de Byzance, échappaient à l'ennemi de la foi. Byzance, mal protégée contre les Barbares du Nord, avait vu surgir à ses portes un nouvel ennemi, plus terrible et plus tenace. En se défendant elle-même, c'est tout ce qui restait du monde chrétien, ce sont tous les pays où les chrétiens étaient maîtres chez eux qu'elle protégeait. En même temps grandissait le rôle et le prestige du patriarche : la nouvelle Rome, si souvent en conflit avec l'ancienne Rome, semblait plus capable que jamais de lui tenir tête. Avec ses 33 métropolitains et ses 350 diocèses, sans compter les diocèses « autocéphales », le patriarcat de Byzance représentait une force organisée, en face de laquelle l'Occident

¹ Communication lue au deuxième congrès d'études byzantines, à Belgrade (avril 1927).

chrétien, soumis directement au Saint-Siège, semblait encore, à bien des égards, une masse confuse et inorganisée. Seule l'Italie centrale et méridionale et la Sicile sont étroitement et directement subordonnées à Rome ; dans le nord sont les trois métropoles de Ravenne, de Milan et d'Aquilée, où le pape doit compter soit avec l'exarque, soit avec les rois lombards. Avec l'épiscopat de Gaule et d'Espagne les relations restent irrégulières parce qu'elles dépendent, dans une large mesure, de la bonne volonté des souverains. Dans l'Afrique byzantine elle-même, Rome doit compter avec le vieil esprit particulariste du clergé africain, où il trouve cependant, dans les luttes théologiques avec Byzance, de précieux appuis. Sous la juridiction du patriarcat romain se trouve encore l'*Illyricum* c'est-à-dire la plus grande partie de la péninsule des Balkans. Mais au cours du ^{vii}^e siècle, le paganisme slave a envahi tout l'intérieur des terres ; seules les églises de la région côtière (Dalmatie, Épire, Grèce) peuvent garder avec Rome des relations régulières ; au ^{vi}^e concile (681), les évêques de Thessalonique, de Corinthe et de Gortyne (en Crète) se considèrent encore comme vicaires du Saint-Siège.

C'est surtout par la volonté des patriarches que l'Empire, au temps des Héraclides, maintient sa capitale à Constantinople. Il semble, en effet, que le centre de gravité de l'Empire — si les pertes faites en Asie sont définitives — doive se déplacer vers l'Ouest, vers l'Italie, la Sicile et l'Afrique. Au reste, il n'est pas douteux qu'il y ait eu, au lendemain des premières conquêtes arabes, un mouvement d'émigration assez fort de la Syrie et des bords orientaux de la Méditerranée vers la partie occidentale : Syriens et Grecs apparaissent plus nombreux en Afrique, en Sicile, à Rome et à Ravenne. Vers la même époque s'achève l'*hellénisation* de la Sicile et des terres voisines de l'Italie (Bruttium et terre d'Otrante), qui est un fait accompli *bien avant la querelle des Iconoclastes* ; il ne s'agit pas seulement ici d'une influence croissante de l'administration byzantine et de l'élément

grec au milieu d'un peuple latin, mais d'un mouvement profond qui transforme la population et amène un changement dans la langue dominante. On voit combien le domaine du patriarcat romain est loin d'être purement latin.

Mais au moment même où les chrétiens de toute origine sont de plus en plus mêlés les uns aux autres en Italie et dans les îles voisines, le monde chrétien, si gravement menacé par l'Islam, est déchiré par une nouvelle querelle théologique, conséquence des anciennes querelles du v^e siècle, et due, comme les précédentes, à la subtilité des théologiens grecs. Au v^e siècle, il avait fallu toute l'énergie du pape Léon le Grand, toute la bonne volonté de la cour impériale, pour faire triompher, au concile de Chalcédoine, la doctrine des deux natures du Christ. Mais contre le concile s'était dressée la tenace opposition des monophysites qui n'avait fait que se développer en Égypte et en Syrie. C'est pour ramener à l'unité une partie au moins de ces chrétiens dissidents que les Héraclides, au vi^e siècle, favorisent la nouvelle école théologique du *monothélisme* (unité de volonté). — Retour indirect au monophysisme ! protestent ceux des Grecs que préoccupe surtout la défense de l'orthodoxie chalcédoienne, et qui, depuis 640 ont pour eux l'appui persévérant du Saint-Siège. Le coup de force ordonné par Constant II sur le pape Martin, déporté en Orient, ne change rien à la situation. L'accord n'est rétabli que par une nouvelle volte-face de la politique impériale. L'empereur Constantin Pogonat se décide à se rapprocher de Rome, entraîne avec lui le patriarche : le sixième concile œcuménique (680-681), réuni à Constantinople dans une salle du palais impérial, est en réalité, par la condamnation du monothélisme et de ses défenseurs, un triomphe pour Rome. J'ai dit ailleurs le rôle que jouent ces papes grecs et syriens qui se succèdent, si nombreux, à la fin du vi^e siècle, sur le siège de l'ancienne Rome, et quel appui ils ont trouvé, au cours de leur lutte contre le monothélisme, dans cet élément oriental,

indépendant et cultivé, réfugié en Afrique, en Sicile, ou à Rome même¹.

Au moment où s'affirme de nouveau la victoire de « l'ancienne Rome », celle-ci peut se vanter d'avoir avec elle l'Occident tout entier, quelle que soit la diversité des souverains que reconnaissent ses fidèles. L'arianisme, la seule hérésie d'Orient qui, depuis les invasions, ait pénétré en Occident, achève de disparaître, au cours du vi^e siècle, et jamais l'unité doctrinale ne parut si complète en Occident. Cet accord de doctrines compense largement l'organisation encore si imparfaite de l'Occident chrétien. D'ailleurs, au nord-ouest de l'Europe, de nouvelles églises chrétiennes viennent de se former et montrent, à l'égard du successeur de Pierre, toute la ferveur des néophytes. Le groupe des églises d'Angleterre qui vient à peine d'être organisé par l'oriental Théodore (de Tarse), archevêque de Cantorbéry, apporte à Rome un appui d'autant plus important qu'il se rattache directement au Saint-Siège.

L'ancienne Rome n'est plus menacée par les barbares d'Europe dont elle poursuit l'évangélisation. Bien plus que Byzance, elle semble à l'abri des attaques arabes. Cependant la courte accalmie qui suit l'heureuse défense de Byzance et le traité de 678 avec les Arabes — accalmie qui a rendu possible la réunion du sixième concile œcuménique — est bientôt interrompue. L'Islam, déjà établi au sud de la Byzacène, prend possession de toutes les côtes d'Afrique. Carthage tombe en 698; et bientôt, entre 711 et 715 (prise de Saragosse), c'est une grande partie de l'Espagne qui passe à des maîtres musulmans. La monarchie chrétienne des Wisigoths disparaît; c'est le royaume franc qui devient limitrophe du monde arabe. Entre les chrétiens d'Afrique et d'Espagne et le Saint-Siège les rapports deviendront plus difficiles et plus rares que jamais. L'Occident chrétien est aussi bouleversé que l'Orient.

¹ Cf. les *Mélanges Schlumberger* (p. 40-54) : « Quelques remarques sur les papes grecs et syriens avant la querelle des Iconoclastes ».

Rome tourne de plus en plus ses regards vers les seules régions où la propagande reste possible et donne des résultats. Elle s'entend avec les missionnaires anglo-saxons pour évangéliser l'Europe centrale. Quant à Byzance, de quel côté peut-elle diriger sa propagande? Au temps de Justinien, les missions chrétiennes s'étaient multipliées sur la frontière méridionale de l'Empire, et plus loin encore, au sud de l'Égypte, dans certaines oasis du Sahara. Mais où agir désormais? L'Église byzantine ne peut guère songer à forcer la barrière que lui oppose la nouvelle frontière arabe. Les chrétiens, sujets de l'Islam, occupés avant tout à se défendre, et à maintenir péniblement leurs positions, ne sont guère aptes à la propagande. Et pourtant l'une des sectes dissidentes, établies en Mésopotamie, les Nestoriens, a réussi à gagner peu à peu une partie considérable de l'Asie, à s'étendre jusque dans l'Inde, dans l'Asie centrale et aux confins de la Chine.

Mais en Europe même, Rome et Byzance peuvent trouver un champ d'action nouveau : ce sont les pays où une nouvelle invasion a fait disparaître presque toute trace de l'organisation chrétienne primitive. C'est au cours du vi^e siècle que la péninsule des Balkans a été, en grande partie, *slavisée*. Nous connaissons mal le détail de cet envahissement qui a eu pourtant des conséquences autrement graves que les invasions germaniques, en Occident, au v^e siècle, puisqu'elle a changé radicalement la langue d'une grande partie du pays, ce que n'avaient pu faire ni les Goths, ni les Francs, ni les Lombards. Dans le récent volume de M. Halphen sur *les Barbares*, synthèse si claire, si consciencieuse et si pleine de faits, je suis surpris qu'aucun chapitre ne soit consacré à cette invasion des Slaves. Tout ce pays, c'est l'ancien *Illyricum*, où il est manifeste que l'organisation chrétienne est gravement troublée et en grande partie anéantie par le retour offensif du paganisme. Sauf sur les côtes, que reste-t-il des anciens évêchés? L'intérieur de la péninsule devient une véritable terre de mission, où la propagande chrétienne se heurte, sans doute, aux plus graves difficultés, qu'elle vienne de Byzance ou de Rome.

En fait, le clergé de Byzance semble peu empressé à organiser des missions, au moment où de telles menaces pèsent sur l'avenir du patriarcat. On a supposé, non sans raison, que si un contact s'établit, au VII^e siècle, entre l'Église byzantine et les Slaves, c'est surtout par l'intermédiaire de l'armée. La Cour impériale, qui ne songe pas encore à priver le Saint-Siège de ses prérogatives, semble compter surtout sur Rome pour propager l'Évangile chez les Croates et les Serbes, s'il est vrai qu'Héraclius se soit adressé au pape, pour le prier d'envoyer chez eux des missionnaires latins¹. Mais de ces missions romaines du VII^e siècle nous ne savons rien. Un pape d'origine dalmate, Jean IV, s'est préoccupé vers 640 de racheter les chrétiens, faits prisonniers et réduits en esclavage par les Slaves². Peut-être a-t-il songé à leur envoyer des missionnaires? Aucun texte ne nous renseigne à ce sujet.

Il faut compter aussi avec les initiatives isolées de ces moines-missionnaires, partis de Gaule, d'Irlande ou d'Angleterre, et qui vont à l'aventure, le plus loin possible. Saint Colomban, lorsqu'il quitte la Gaule franque, vers 612, a eu un moment l'idée de partir pour évangéliser les « Winedi » où l'on a cru voir les Slaves de Slovénie. Dans une étude récente, le P. de Moreau a étudié la vie de saint Amand, originaire d'Aquitaine, apôtre du Nord de la France et de la Belgique : il considère comme très plausible le témoignage de la vie la plus ancienne, d'après lequel saint Amand serait allé, à une date inconnue (entre 620 et 650), chez les Slaves du Sud — sans doute en Carinthie. Il ne semble pas du reste qu'il y ait fait un long séjour. N'ayant pu réussir à baptiser qu'un petit nombre de Slaves, il ne tarda pas à revenir dans la région de l'Escaut. Saint Amand est évêque missionnaire, sans résidence fixe, avant qu'il devienne un peu plus tard évêque de Tongres-Maestricht. Bien qu'il soit allé à Rome et qu'il ait une grande dévotion pour le Siège de Pierre, rien ne nous

¹ Pargoire, *L'Église byzantine*, p. 175-179.

² Cf. sa vie au *Liber Pontificalis*. Jaffé-Löwenfeld, *Regesta*, t. I, p. 228.

autorise à croire qu'il ait été désigné par Rome pour évangéliser cette région plutôt qu'une autre.

En tout cas, l'existence d'évêques-missionnaires, envoyés chez les Slaves par le Saint-Siège, est attestée, pour la fin du VII^e siècle, par un curieux fragment de la lettre du pape Agathon à l'empereur, à la veille du sixième concile œcuménique. Agathon, parlant des évêques, qui résident au milieu des barbares, cite pêle-mêle ceux qui sont en pays déjà chrétien et sujets de souverains chrétiens, et ceux qui sont encore en terre païenne. Il montre les combats que livrent pour l'Évangile ces évêques, placés aux confins de la chrétienté, et toujours sur le qui-vive, « tant Lombards que *Slaves*, Francs, Goths et Bretons¹. » Il est manifeste que ces évêques, placés en pays slave, ne peuvent avoir une résidence fixe : ce sont des missionnaires envoyés par Rome au sud du Danube, peut-être au sud de la Save, pour y prêcher l'Évangile. En réalité, nous ignorons dans quelle région précise se fait, à la fin du VII^e siècle, cette propagande chrétienne. Il faudrait trouver d'autres textes contemporains, d'autres témoignages, pour nous éclairer sur ce point. Il semble bien que cette première propagande soit restée superficielle, et sans résultats durables. On sait qu'il faudra descendre jusqu'au IX^e siècle pour que la propagande chrétienne soit reprise dans la péninsule des Balkans, et cette fois d'une manière efficace, soit du côté du clergé latin, soit du côté de l'Église byzantine. Les bouleversements subis par le monde chrétien dans la deuxième moitié du VII^e siècle et au début du VIII^e, nous expliquent en partie l'énorme difficulté de toute propagande dans les pays récemment occupés par le paganisme slave².

J. GAY.

¹ Jaffé-Löw., n° 2110; *Mansi*, t. XI, col. 292-293.

² Cette étude était déjà rédigée quand j'ai pris connaissance de la thèse récente de M. F. Dvornik, *Les Slaves, Byzance et Rome au IX^e siècle*. Un des premiers chapitres a pour objet l'évangélisation des Slaves par Byzance jusqu'au patriarcat de Photios. Il montre bien sur quelles raisons se fonde la tradition, conservée par Constantin Porphyrogénète, selon laquelle Héraclius se serait adressé au pape pour l'évangélisation des Croates et des Serbes.

UN OUVRAGE DE GUILLAUME DANICOT

HISTORIOGRAPHE DE LOUIS XI

S'il est un problème difficile, c'est celui de l'historiographie officielle sous Louis XI. Un personnage fort réputé de son temps, Jean Castel, religieux clunisien, a rempli durant douze années environ, de 1464 à 1476, date de sa mort, la charge de chroniqueur de France, laissée vacante par le décès du chantre de Saint-Denis, Jean Chartier¹. Mais, en dehors peut-être de quelques chronogrammes visant un certain nombre d'événements historiques du x^v siècle², nous ne connaissons aucun ouvrage historique de Castel, non plus du reste que d'un moine de Saint-Denis, Mathieu Levrien³, chroniqueur officiel lui aussi à la fin du règne.

Pourtant, d'après les récentes découvertes de M. Lesellier, exposées dans l'avant-dernier fascicule des *Mélanges*⁴, il y a eu sous Louis XI non seulement des chroniqueurs du royaume, mais aussi, tout au moins pendant quelques années, une sorte d'historiographe de la

¹ Ch. Samaran, *La chronique latine inédite de Jean Chartier*, dans la *Bibl. de l'École des chartes*, t. LXXXVII, 1926, p. 148. — *Notes sur Jean Castel, chroniqueur de France*, dans les *Mélanges Antoine Thomas*, 1927, p. 395.

² Portant le titre suivant : « Croniques abregées par Castel, croniqueur de France, composées » (Bibl. du Vatican, Reg. lat. 499); cf. L. Delisle, *Notice sur vingt manuscrits du Vatican*, dans la *Bibl. de l'École des chartes*, t. XXXVII, 1876, p. 519. Mais certains de ces chronogrammes sont certainement antérieurs à Jean Castel et sont l'œuvre d'Oudart de Fouilloy.

³ Toujours nommé, à tort selon nous, Lebrun. Nous comptons donner prochainement une courte notice sur ce personnage.

⁴ T. XLIII, 1926, p. 1-42 (tirage à part. Paris, Rome, 42 pages in-8°).

couronne, Guillaume Danicot, dont le nom même était resté jusqu'ici entièrement ignoré et dont les œuvres ne sont pas moins mystérieuses que celles des chroniqueurs de France, ses collègues ou ses rivaux.

Des importantes recherches de M. Lesellier, on peut retenir comme désormais acquis les faits suivants :

1° Le clunisien Guillaume Danicot, savoyard ou peut-être bourguignon, moine gyrovague, canoniste et prédicateur, protégé de Charlotte de Savoie et du dauphin Louis, depuis Louis XI, est né vers 1415. On perd sa trace en 1472 et il y a des raisons de penser qu'il est mort cette année-là ou l'année suivante, encore dans la force de l'âge.

2° Le 1466 à 1472, à l'époque même où un autre clunisien, Jean Castel, successeur *direct*, selon toute apparence, de Jean Chartier, remplit les fonctions de chroniqueur de France, Danicot paraît dans plusieurs documents avec le titre d'historiographe royal, chargé d'écrire « les gestes du royaume de France ».

Est-il possible d'ajouter quelque chose à ce que M. Lesellier nous apprend de la vie et des ouvrages, historiques ou non, de Danicot?

. . .

A la connaissance de M. Lesellier, Guillaume Danicot n'a signé qu'un seul ouvrage. Encore est-il antérieur à l'époque où il fut historiographe et n'a-t-il aucun rapport, même lointain, avec l'étude de l'histoire. Ce sont les « Statuts et ordonnances générales faictes par monseigneur le Gouverneur du Dauphiné¹, lieutenant de monseigneur le Dauphin, translâtées de latin en roman² ».

Nous en avons découvert un autre, une traduction aussi, peu importante en elle-même assurément, mais qui mérite d'être signalée,

¹ Raymond Aynard, seigneur de Monteynard.

² Un manuscrit s'en est conservé à la Bibliothèque de Grenoble (n° 1437). Il a été signalé à M. Lesellier par M. Royer, bibliothécaire de cette ville.

d'abord parce qu'elle est l'œuvre de Danicot historiographe, ensuite parce que l'auteur nous fournit dans une épître dédicatoire des renseignements fort curieux sur ses travaux et sur ses protecteurs.

Le manuscrit 2099 (ancien 7959) du fonds français de la Bibliothèque nationale est un petit volume de vingt-quatre feuillets de vélin. Vingt de ces feuillets, réglés à l'encre rouge, ont été couverts d'une écriture d'assez belle apparence par un copiste du milieu du ^{xv}^e siècle, sans qu'à aucun endroit se manifeste l'intervention personnelle de l'auteur¹. On y remarque une seule lettre ornée (fol. 1 ^{re} : *A la très haulte...*) et les initiales des chapitres sont alternativement rouges et bleues. La reliure ancienne a malheureusement disparu.

Au folio 1 ^{re} se lit en rubrique le titre suivant :

« La translacion de latin en françois de la
« legende Mons^r saint Julian, chevalier
« et martir, lequel garde de trahison ses serviteurs
« et de toute desloyaulté. »

Vient ensuite l'épître dédicatoire, dont le texte sera donné ci-dessous. Puis les chapitres se succèdent dans l'ordre suivant :

Fol. 2. De la passion monseigneur saint Julian, martir.

Fol. 5. Des anciens qui ensevelirent le corps monseigneur saint Julian comme de viellesse retournerent en jeunesse.

Fol. 5 ^{vo}. De la vertu de la fontaine ou fut lavé le chief monseigneur saint Julian apres sa decolation.

Fol. 6. Comme fut trouvé le chief monseigneur saint Julian, martir.

Fol. 7 ^{vo}. De la dame qui requist a monseigneur saint Julian que son mary eschapast de mort.

Fol. 8 ^{vo}. De celluy qui vouloit tuer ung autre dedans l'eglise monseigneur saint Julian.

¹ Cette copie est, du reste, assez peu soignée dans le détail. On y remarque d'assez nombreux grattages et parfois, soit en marge, soit dans les interlignes, des additions d'une écriture banale qui paraît être celle d'un simple réviseur.

Fol. 9. De la conversion des habitans de la ville de Brioude.

Fol. 9 v°. Comme Illide cappitaine delivra le peuple de leurs ennemis, et de la mort de ceulx qui desroberent l'eglise monseigneur saint Julian par le temps de la persecution de Bourgoignons.

Fol. 11. De la femme nommée Foydamie, paralitique et guerrie par la visitacion saint Julian.

Fol. 11 v°. De celluy qui vouloit tirer hors de l'eglise ung autre qui l'avoit frappé.

Fol. 12. De celluy qui fut pareluz pour ce qu'il enjoua ses beufz le jour du dimenche et comme il fu gueri.

Fol. 12 v°. De Ethanagilde, muet, sourt et aveugle, comme il fut gueri.

Fol. 13. De ceulx qui par le temps de Theodorique l'empereur rompirent l'eglise monseigneur saint Julian.

Fol. 14. De Segevault le cappitaine qui detenoit la ville monseigneur saint Julian et de la vision du saint martir.

Fol. 14 v°. De la malice de pasteur qui fut tué par le tonnerre.

Fol. 15 v°. De la desobeissance du conte Becon contre le serviteur de l'eglise saint Julian.

Fol. 16 v°. Du diacre qui print les oeilles de la maison monseigneur saint Julian.

Fol. 17 v°. De celluy qui ambla le cheval le jour de la voille monseigneur saint Julian.

Fol. 18 v°. De celui qui pour la fourche de fer se parjura sur le sepulcre monseigneur saint Julian.

Fol. 19. De celluy qui desroba l'eglise saint Julian.

Fol. 20, à l'encre noire, aux dernières lignes du texte, se lit la recommandation suivante à la reine Charlotte de Savoie :

Madame, se de bon cuer priez et requerez mons^r Saint Julian, ainsi feront tous les ennemis du roy nostre sire, que ja ne sauront trouver la porte par laquelle de leur mauvaise entreprinse puissent sortir a leur hon-

neur, ains seront comprins en leur malice et puniz de sacrilege comme desloyaulx invaseurs de la saincte couronne de France. »

Vient enfin l'explicit :

« Cy finist l'ung des livres de la legende monseigneur saint Julian, chevalier et martir. »

La traduction de la *Légende de saint Julien*, par Guillaume Danicot, dont on peut croire, par l'explicit qu'on vient de lire, que nous ne possédons que le début¹, ne mérite pas une étude particulière.

Les trois premiers chapitres (fol. 2 à 5 v^o) correspondent à la *Passio sancti Juliani, auctore incerto*, telle qu'elle a été publiée par Dom Ruinart² et telle que les *Acta Sanctorum* l'ont réimprimée³. Les dix-sept derniers (fol. 6 à 19) reproduisent, avec des variantes, les vingt premiers chapitres des *Miracula, auctore s. Gregorio Turonensi* (attribution aujourd'hui rejetée), tels que le même Dom Ruinart les a imprimés⁴ et qu'on les retrouve dans les *Acta Sanctorum*⁵ et dans la *Patrologie latine* de Migne⁶.

Il est probable que Danicot a eu pour modèle un *Liber de vita sancti Juliani* qui se trouvait encore au xvii^e ou au xviii^e siècle dans la bibliothèque de Saint-Julien de Tours, où il était catalogué sous le n^o 1147.

Les anciens numéros que porte notre manuscrit (n^o MCCXIII du

¹ Nos recherches pour retrouver la suite sont demeurées infructueuses. Le manuscrit 2100 du fonds français est aussi une traduction, mais très abrégée, et ne visant que quelques miracles de la « Vie de saint Julien » attribuée à Grégoire de Tours. L'auteur est, comme Danicot, un moine de Saint-Julien de Tours, mais ce manuscrit ne cadre, ni pour le format, ni pour l'écriture, avec le manuscrit français 2099.

² *Gregorii Turon. opera*, col. 1265-1270.

³ 28 août, p. 174-175.

⁴ Ruinart, *loc. cit.*, p. 847-866.

⁵ *AA. SS.*, 28 août, p. 176-181.

⁶ T. LXXI, col. 801.

⁷ Bibl. nat., ms. 137 des nouv. acq. lat., fol. 6 (Numerus et summa librorum in studio sancti Juliani Turonensis extantium).

catalogue de Rigault¹, n° 1343 de celui de Dupuy², n° 7959 de celui de Clément³) attestent sa présence dans les collections royales au moins depuis le xvii^e siècle. Bien plus, nous croyons qu'il s'agit de l'exemplaire même qui fut offert par l'auteur à Charlotte de Savoie. Il paraît en effet fort plausible de l'identifier avec celui qui est mentionné en ces termes dans l'inventaire des biens de la reine : « Item le livre de la translacion du latin en françoys de saint Julian, couvert de rouge, fermant a deux esguillettes⁴. » Charlotte de Savoie aimait beaucoup les livres et en avait constitué une véritable collection⁵. Un certain nombre se retrouvent aujourd'hui à la Bibliothèque nationale⁶. Le « Livre de Saint Julian » de Guillaume Da-

¹ 1214 : la légende de saint Julian, traduite en françois par Guillaume Danicot, moine de Saint-Julian de Tours (H. Omont, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale*, t. II, 1909, p. 324).

² 1343. Légende de saint Julien martyr (Omont, *op. cit.*, t. III, p. 69).

³ 7959. Légende de saint Julien, martyr (*ibid.*, t. IV, p. 63).

⁴ *Inventaire des biens de Charlotte de Savoie, reine de France (1483)*, publié par A. Tuetey en 1865 (p. 23). Cf. L. Delisle, *Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 93, où ce « Livre de saint Julian » n'est pas identifié. Dès le xvi^e siècle, il semble bien que l'exemplaire de Charlotte de Savoie soit mentionné dans divers catalogues, mais avec une précision insuffisante pour entraîner la certitude : n° 262 de la Librairie de Blois en 1518 : La vie monseigneur Sainet Julien (Omont, *op. cit.*, t. I, p. 42); n° 1827 de la même librairie au moment de son transfert à Fontainebleau en 1544 : La vie de saint Julien, couvert de veloux rouge, ruban blanc (*loc. cit.*, t. I, p. 257); n° 1861 du catalogue non daté de la Bibliothèque du Roi : La vie saint Jullien (*loc. cit.*, t. I, p. 344).

⁵ Voici quelques articles de comptes qui montrent le soin qu'elle prenait de faire écrire, enluminer et relier des manuscrits : « A Thibault Bredinc, libraire, demeurant a Tours, pour avoir fait escrire xxxv cayers d'un livre *De Vita Christi*, fleury et relyé le dit livre pour ce, par marché fait, L. livres. — A Guillaume Piqueau, enlumineur, demeurant a Tours, pour avoir enluminé ledit livre et fait plusieurs lectres et paraffes, par marché fait, xii livres. — A Jean Billet, pour avoir escript et enluminé certaines oraisons en deux cayers mys et reliez et Heures de ladite dame, pour ce xv sols » (Bibl. nat., fr. 26098, n° 1983). Les deux premiers articles se réfèrent très probablement à l'exemplaire du *De Vita Christi* qui est encore aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale (voir la note suivante).

⁶ Fr. 407 et 408 (traduction française anonyme du *De Vita Christi* de

nicot est vraisemblablement entré avec eux dans la librairie royale après la mort de la reine et n'en est pas sorti depuis lors.

Il est temps d'en venir à l'épître dédicatoire adressée par Guillaume Danicot à Charlotte de Savoie. En voici le texte :

A tres haulte et tres illustre princesse Madame Charlote de Savoye, par la grace de Dieu royne de France, son tres humble orateur Guillaume Danicot, moyne du monastere de Saint Julien de Tours, docteur en decretz, indigne conseiller et ystorien du roy nostre sire, humble et devote recommandacion et le salut du bon Thobie, c'est assavoir joye et paix.

Madame, j'ay translaté de latin en françois la vie monseigneur Saint Julian et la legende d'icelluy escripte par feu Mons^r saint Gregoire, ystorien et arcevesque de Tours, affin que vous, Madame, ayes congnoissance des vertus et merites d'icelluy glorieux chevalier et martir monseigneur saint Julian qui garde de trahison, comme autrefois par ses merites fu descouverte en ce royaume la desloyauté des Bourgoignons par une columbe envoyée des cieulx ¹ et autres desloyautés vindrent a congnoissance, comme verrez cy apres, et ayes a luy recours et confort comme a l'un des especiaux patrons de vostre dit royaume en l'ordre de chevalerie et en l'estat de noblesse, lequel il tint en sa vie, et que par temps de guerre et de paix il soit intercesseur envers la majesté divine pour l'estat et prosperité du roy nostre sire et de sa tres noble maison et de tout son royaume, et aussi car, comme dit le philosophe, il souvient moult aux enfans toute leur vie des choses lesquelles ilz ont premierement veues en leur enfance, dont m'a semblé que mon tres redoubté s^r Charles de Savoie, prince de Pimont, vostre nepveu, lequel a esté nourri cyans en l'abbaye Mons^r Saint Julian, et mons. d'Aix ² et les autres jeunes seigneurs qui ont esté nourriz avec

Ludolphe de Saxe); fr. 449 (*Des douze périls d'enfer*, traduction française par Pierre de Caillemesnil, chapelain de Charlotte de Savoie et précepteur du dauphin Charles, depuis Charles VIII); fr. 1813 (quatrième livre de l'*Imitation*); fr. 2222 (*Istoire translâtée de latin en françois de la fondacion et du lieu miraculeux de Notre-Dame du Puy* (en Velay).

¹ Ce trait est rapporté, en effet, au chapitre viii de la traduction de Danicot : « Comme Illide cappitaine delivra le peuple... » (lat. 2099, fol. 10; cf. plus haut, p. 11).

² Il s'agit sans doute de Claude de Seyssel, seigneur d'Aix(-les-Bains) et de la Rochette, maréchal de Savoie (*Lettres de Louis XI*, éd. Vaesen, t. VIII, p. 42, n° 2).

luy en auront le temps advenir memoire, amour et devocion au glorieux martir et a sa dicte maison et que ceste ystoire leur en fera remembrance, et aussi car j'ay esté enhorté de ce faire par noble homme, Gaston du Lion, seneschal de Santonges, qui en la guerre de Catheloigne, dernièrement achevée, congneut par certaine experience les vertus et merites d'icelluy glorieux martir, dont il appourta et randit son estandart devant le maire aultier de l'eglise de cyans en recongnissance des graces a luy faictes par le glorieux martir en icelle guerre, desquelles il vous peult certainement informer, et aussi car le roy nostre sire et monseigneur le conte du Maine, son lieutenant et oncle, m'ont commis de leur grace en l'office d'istorien pour cueillir et chercher les ystoires et legendes touchant les faiz de ce royaume et icelles mectre par livres especiaux, en laquelle chose j'ay autrefois labouré et laboureray a ma vie au plaisir de Dieu notre createur.

Si vous plaise, Madame, avoir en vostre devote memoire le noble chevalier et glorieux martir monseigneur Saint Julian et sa sainte eglise et maison de cyans, ou est la precieuse chausse de nostre Sauveur Jhesu Crist et les reliques d'icelluy glorieux martir et pluseurs aultres corps sains y gisent, lesquelz nous esperons estre noz especiaux patrons ou royaume de Paradis, au salut et prosperité du roy nostre Sire et de vous, Madame, et de vostre tres noble maison et de tout vostre royaume.

Cette épître appelle quelques éclaircissements. Nous savions déjà, par les documents retrouvés aux Archives du Vatican par M. Lesellier, que Danicot était le protégé de Charlotte de Savoie. Il n'est donc pas surprenant qu'il lui ait dédié son ouvrage. L'allusion au jeune Charles de Savoie, prince de Piémont, neveu de la reine, n'est pas moins naturelle. Ce prince, fils d'Amédée de Savoie, depuis Amédée IX, et d'Yolande de France, sœur de Louis XI, était né à Gannat le 15 septembre 1456¹. Il fut « nourri », c'est Danicot qui nous l'apprend, à l'abbaye de Saint-Julien de Tours, où notre historiographe

¹ Larissa Giorgi, *Iolanda, duchessa di Savoia*, p. 28. Les archives de la maison de La Trémoille conservent un curieux récit de la « gesine » de Madame de Savoie.

le connut sans doute au temps où lui-même y était moine. Il mourut à quinze ans, à la fin de juin ou à la fin de juillet 1471¹.

Mais l'épître de Danicot apporte en outre un certain nombre d'éléments nouveaux qui s'ajoutent à ceux que les découvertes de M. Lessellier nous ont fait connaître.

C'est d'abord qu'au moment où Danicot offrait à la reine de France sa traduction de la Vie de saint Julien, il était « istorien » non seulement de Louis XI, mais de son oncle et lieutenant Charles d'Anjou, comte du Maine². Ce prince ami des lettres, appréciait, au dire du chroniqueur bourguignon Chastellain, « les belles doctrines » et il « mit grand peine à les acquérir³ ». En 1451, le roi René, son frère, lui avait dédié son *Livre des tournois*, « pour le plaisir, disait-il, que je congnois de pieça que prenez a veoir hystoires nouvelles et dittiez nouveaulx⁴ ». Lorsque Danicot était à son service, il était déjà sur le retour. Né en 1404, il mourut en 1472.

C'est ensuite qu'un autre protecteur de Danicot apparaît, un homme qui a joué sous Louis XI un grand rôle comme capitaine et comme administrateur, Gaston du Lyon, sénéchal de Saintonge, puis de Guyenne. Gaston du Lyon venait alors de prendre part à l'expédition que Louis XI avait envoyée en Catalogne sous les ordres de Gaston IV, comte de Foix, en exécution du traité de Bayonne (9 mai 1462), par lequel le roi d'Aragon avait cédé les comtés de Roussillon et de Cerdagne au roi de France en échange de son concours armé contre les Catalans révoltés. Il avait pris part, à la tête d'un important corps de troupe, à la marche à travers le Roussillon (10-21 juillet 1462), battu un parti de Catalans au Pas-de-Salses,

¹ Guichenon, *Histoire de la maison de Savoie*, t. II, p. 133; Jean de Roye, *Chronique scandaleuse*, éd. Mandrot, t. I, p. 260; cf. le compte des obsèques du prince de Piémont au ms. fr. 11196 de la Bibliothèque nationale.

² Oncle maternel : Marie d'Anjou, sa sœur, était la mère de Louis XI.

³ G. Chastellain, *Œuvres*, éd. Kervyn de Lettenhove, t. II, p. 162.

⁴ P. Champion, *Histoire poétique du XV^e siècle*, t. II, p. 137-138.

qu'on appelait alors la clef de l'Espagne, pris Rivesaltes et Canet, pénétré en Catalogne, conduit ses soldats aux assauts victorieux de Gérone et de Tarragone, jusqu'à la trêve du 13 janvier 1463 qui marque la fin de l'expédition de Gaston IV¹. Et c'est, comme le dit Danicot, pour remercier saint Julien « qui garde de trahison » de sa protection particulière, que, rentré en France, il avait apporté à Tours son étendard et l'avait suspendu aux voûtes de l'église abbatiale.

Enfin l'épître dédicatoire et la recommandation finale à Charlotte de Savoie nous permettent de dater avec précision l'ouvrage de Guillaume Danicot. Par la mention de la reine de France, nous savions déjà qu'il ne pouvait avoir été écrit qu'après 1461 ; par celle du jeune prince de Piémont, donné comme vivant, nous devons lui assigner une date antérieure à 1471². Le fait que Gaston du Lyon est mentionné comme sénéchal de Saintonge permet de serrer plus encore la vérité, car ce personnage occupa cette charge du 12 août 1461 au 27 avril 1468³. Enfin, le passage où il est question de la guerre de Catalogne « dernièrement achevée » précise mieux encore, car l'expédition prit fin à la trêve de Belchite le 13 janvier 1463.

1463-1467, telles sont donc les dates extrêmes entre lesquelles on doit placer à coup sûr la composition de l'ouvrage de Danicot. Personnellement nous serions tenté de faire porter notre choix plus spécialement sur l'année 1465 pour les trois raisons suivantes :

1° Danicot se donne comme moine de Saint-Julien de Tours. Or,

¹ Sur tous ces détails, voir J. Calmette, *Louis XI, Jean II et la révolution catalane*, 1903, p. 131-159.

² On peut même inférer de l'article suivant du premier et dernier compte de Pierre Jobert (Chambre du roi) que Charles de Savoie était déjà sorti de « nourriture » en 1465 : « Mons. le prince de Pimont, pour luy ayder a supporter les frais que faire luy conviendra en la compagnie du roy, outre ce qu'il est appointé, vi^{xxx} xvii livres x sols » (Bibl. nat., fr. 32511, fol. 252 vo). Or, Danicot semble parler de la « nourriture » de Charles de Savoie à Saint-Julien de Tours comme d'une chose passée.

³ *Lettres de Louis XI*, éd. Charavay, t. I, p. 469-470.

on peut déduire des documents publiés par M. Lesellier qu'il résida dans cette abbaye de 1462 à 1466¹.

2° Il se qualifie docteur en décret, titre auquel, d'après les recherches de M. Lesellier, il dut renoncer au début de 1466².

3° Il fait allusion, à la fin de sa traduction, à la « mauvaise entreprise » des « ennemys du roy », entreprise encore en cours au moment où il écrit, puisqu'il leur souhaite d'être « puniz de sacrilege comme desloyaulx invaseurs de la saincte couronne de France ». Il semble bien qu'il y ait là une allusion assez claire à la guerre du Bien Public³.

Si ces conclusions sont exactes, un autre fait intéressant s'en dégage, c'est que Guillaume Danicot a été pourvu de la charge d'historiographe avant 1466, date à laquelle il apparaît pour la première fois en cette qualité dans les documents retrouvés aux Archives du Vatican par M. Lesellier.

Quoi qu'il en soit, la traduction par Danicot de la *Vie de saint Julien* se présente comme une œuvre de circonstance, écrite par un religieux de Saint-Julien de Tours et destinée d'une part à ranimer la dévotion autour de « sa sainte eglise et maison où est la précieuse chausse de Nostre Sauveur Jhesu Crist et les reliques d'icelluy glorieux martyr et plusieurs aultres corps sains y gisent », de l'autre à rappeler à la reine de France le souvenir de son « très humble orateur ».

Il faut bien convenir qu'un tel ouvrage n'est pas fait pour donner une très haute idée des talents de son auteur. Cependant, y avait-il en ce compilateur médiocre et y a-t-il eu effectivement l'étoffe d'un historien?

Dans les documents publiés par M. Lesellier, documents où les

¹ *Mélanges*, t. XLIII, 1926, p. 9-10.

² *Ibid.*, p. 11-12.

³ Après le Bien Public, Danicot aurait été sans doute mal venu à se dire en même temps l'obligé de Louis XI et du comte du Maine, car ce dernier, après avoir joué un jeu assez louche, finit par prendre parti contre son suzerain.

éloges ne lui sont pas ménagés — mais Danicot n'en a-t-il pas rédigé lui-même quelques-uns? — notre religieux de Saint-Julien de Tours fait véritablement figure sinon d'historien, du moins d'historiographe.

L'un d'eux, une supplique rédigée au nom de Louis XI lui-même, nous le montre en train d'écrire en 1472 les gestes du royaume de France : *gesta regnum Francorum concernentia scribit*. L'épître dédicatoire publiée ci-dessus est plus explicite encore. « Le roy nostre sire et monseigneur le comte du Maine », écrit Danicot vers 1465, « m'ont commis en l'office d'historien pour cueillir et cercher les ystoires et legendes touchant les faiz de ce royaulme et icelles mettre par livres especiaux ». C'est là un commentaire intéressant de l'expression *gesta regnum Francorum concernentia*, véritablement un peu vague. Mais n'est-il pas de nature à inspirer quelques doutes sur l'importance des travaux historiques auxquels Danicot s'était déjà employé avant cette époque (« en laquelle chose j'ay autrefois labouré ») et auxquels il se proposait de consacrer sa vie (« et laboureray a ma vie au plaisir de Dieu nostre createur »)? Une traduction de la Vie de saint Julien, ce n'est pas tout à fait ce que l'on attendrait d'un historiographe de France. Pourtant il est clair que Danicot ne pensait pas s'écarter de son plan en l'écrivant et que même il se complaisait à ce genre de compilations comme relevant exactement de sa charge. Ce que nous savons par ailleurs de sa vie de moine errant ne donne pas à penser qu'il ait pu avoir à sa disposition les éléments d'information ni les loisirs nécessaires pour mettre sur pied, comme le pense M. Lesellier, une histoire de la monarchie française, tandis que Jean Castel se serait employé de son côté, à l'exemple de Chartier, à écrire l'histoire du roi régnant. Eût-il été d'ailleurs en mesure d'entreprendre une œuvre aussi considérable, sa mort prématurée l'eût mis très vraisemblablement — et la même hypothèse vaut pour Jean Castel — hors d'état de la mener à bonne fin.

Il n'en faut pas moins féliciter et remercier M. Lesellier, dont les heureuses découvertes ont abouti tout au moins à introduire un nom nouveau dans l'historiographie française. Sans doute le mystère subsiste quant à la question de savoir si un chroniqueur de France comme Jean Castel, un historiographe de Louis XI comme Guillaume Danicot¹ ont écrit ou non des ouvrages historiques de quelque importance et si ces ouvrages doivent ou non être considérés comme perdus. Mais les cabinets de manuscrits de France et d'Europe n'ont pas dit leur dernier mot.

Ch. SAMARAN.

¹ Bien des points de la vie de Danicot sont encore obscurs. Il y aurait lieu, semble-t-il, de faire des recherches dans ce qui a pu être conservé des archives des monastères où Danicot a séjourné ou dans lesquels il a joui de quelque bénéfice, plus spécialement peut-être dans celles de Saint-Julien de Tours (Archives d'Indre-et-Loire, série H). Pour nous, c'est en vain que nous avons fouillé les comptes du règne de Louis XI, ceux de la maison de la reine Charlotte, ceux de Charles d'Anjou, comte du Maine. Nous n'y avons rencontré aucune mention du nom de Guillaume Danicot.

UNE CURIEUSE CORRESPONDANCE INÉDITE

ENTRE

LOUIS XI ET SIXTE IV

Louis XI ne cessa guère, pendant son règne, de travailler à se rendre maître de l'Église gallicane et à établir sa suprématie sur les États italiens. Aussi se trouva-t-il, par la force des choses, en conflit presque permanent avec la papauté. Pie II, Paul II, Sixte IV résistèrent, tour à tour, à ses prétentions et, souvent, tinrent en échec sa politique. Si dévot qu'il fût à la Vierge et aux saints — du reste, comme on l'a dit, plus dévot que religieux — le roi maltraita fort ses augustes adversaires. Les ambassadeurs milanais racontent qu'il ne se privait point de les qualifier de mauvais papes¹. A Rome, ses représentants prononçaient, par ordre, des discours comminatoires². En 1463, il écrivit à Pie II des lettres « terribilissime »³; elles ont disparu, mais nous avons la réponse où le pontife lui reproche « un ton arrogant qui convient mal à un fils parlant à son père »⁴. On connaît encore la phrase atroce qu'il adressait à Sixte IV, en 1478, après l'assassinat de Julien de Médicis : « Plût à Dieu que Votre Sainteté fût restée étrangère à un pareil crime »⁵ !

Nous publions ici une lettre inédite qui doit prendre la première

¹ Mandrot, *Dépêches des ambassadeurs milanais en France durant les premières années du règne de Louis XI*, t. II, pp. 206, 217.

² J. Combet, *Louis XI et le Saint-Siège*, p. 25.

³ Dépêche de l'ambassadeur de Mantoue à Rome, cité par Combet, *op. cit.*, p. 45.

⁴ J. Cugnoni, *Æneae Silvii Piccolomini opera inedita*, p. 452.

⁵ J. Vaesen et E. Charavay, *Lettres de Louis XI*, t. VII, p. 138.

place dans cet étrange dossier. Sarcastique, impertinente jusqu'à l'insulte, elle est bien la plus déplacée des incartades que commit jamais le grand et terrible roi. A vrai dire, elle répondait à un bref de Sixte IV qui n'échappe pas au reproche de l'avoir provoquée¹.

Les deux documents se rattachent à l'histoire, assez connue par ailleurs², des démarches que Louis XI multiplia à Rome, pendant plus de dix années (1465-1476), en faveur de son cousin, Charles de Bourbon, archevêque de Lyon³. Il voulut le faire nommer légat d'Avignon dès la fin de 1465, puis, simultanément, cardinal, à partir de 1469. Or, ces candidatures représentaient une grave menace pour les intérêts du Saint-Siège. C'est, en effet, le roi de France qui, de fait, eût gouverné la ville pontificale sous le couvert du jeune prélat. Revêtir celui-ci, par surcroît, de la dignité cardinalice ne pouvait qu'équivaloir à le rendre inamovible dans sa Légation et donc à prolonger indéfiniment l'abandon des droits de l'Église.

La partie diplomatique qui s'engagea à propos de cette affaire fut conduite, de part et d'autre, avec une égale ténacité, non point, cependant, avec une égale fortune. Louis XI reçut, tout d'abord, « plusieurs bonnes réponses et grant espérance »⁴. Mais ce n'était là qu'un leurre, une manœuvre de Paul II qui cherchait à gagner du temps. Plus tard, pressé de tenir sa parole, le pape se dérobe, invoque des

¹ Nous avons découvert une copie de ces deux pièces, dont on trouvera le texte latin en appendice, aux Archives d'État de Milan. Elles sont transcrites sur une même feuille et furent, selon toute vraisemblance, envoyées au duc par son ambassadeur près de Louis XI, Cristoforo da Bollate, dont on reconnaît sans peine l'écriture. M. L. Pastor les a signalées (*Histoire des papes*, édition française, t. IV, p. 295), mais sans en indiquer la cote.

² Cf. Combet, *op. cit.*, et surtout L. H. Labande, *Avignon au XV^e siècle. Légation de Charles de Bourbon et du cardinal Julien de la Rochelle*, pp. 103-115.

³ Il y fut nommé le 7 novembre 1446, à l'âge de treize ans (Eubel, *Hierarchia catholica*, t. II, p. 201). Sa fortune près de Louis XI date de la guerre du Bien public, au lendemain de laquelle le roi entreprit de s'attacher le duc Jean II de Bourbon, son frère, l'un des révoltés.

⁴ Vaesen, *op. cit.*, t. III, p. 99.

délais et cinq années s'écoulaient sans qu'il soit possible de lui arracher une nomination. Lorsqu'en 1471, quelques semaines avant sa mort, de trop vives instances, ou, plutôt, le souci de prévenir des représailles, le décident à des concessions, il offre seulement au roi, pour son favori, le choix entre la légation et le cardinalat.

Sixte IV, son successeur, se trouve, sitôt élu, aux prises avec des difficultés qui vont merveilleusement servir les desseins de Louis XI. Sous le dernier pontificat, les plus dangereux articles de la Pragmatic Sanction, abolie en 1461, ont été, les uns après les autres, remis en vigueur ; cette offensive gallicane a restreint la juridiction du Saint-Siège et vidé son trésor. En quête de remèdes, le nouveau pape décide la négociation d'une entente. Ses ouvertures étant accueillies avec bienveillance, il s'applique à gagner le roi et, dans l'espoir de hâter la conclusion de l'accord, délivre les bulles de légat à Charles de Bourbon¹. Mais son redoutable adversaire ne le tient pas quitte à si bon compte. Quand le texte du Concordat est arrêté, Louis XI exige, avant de le ratifier, le prix de sa signature, à savoir le chapeau pour le légat, son cousin, et un droit de contrôle sur certaines promotions dans le Sacré-Collège. Désormais, n'y devra être admis, sans l'assentiment royal, aucun ecclésiastique originaire soit des duchés de Bourgogne et de Bretagne, soit d'autres fiefs français. Si exorbitantes qu'il trouve ces prétentions, Sixte IV cède en vue d'intérêts supérieurs. Le 13 août 1472, il publie le Concordat² et adresse, le même jour, au roi de France, un bref qui consacre ses engagements : « Vos ambassadeurs, lui écrit-il, nous ont exposé votre désir de voir notre vénérable frère, l'archevêque de Lyon, agrégé au Sacré-Collège. Lors de la prochaine promotion cardinalice, nous nous

¹ Le cardinal Bessarion, nommé légat en France, quitta Rome le 20 avril 1472. Il emportait avec lui ces bulles et les remit solennellement à Charles de Bourbon le 5 juillet. Cf. Labande, *op. cit.*, p. 115.

² Le Concordat fut homologué à Amboise le 31 octobre suivant par lettres patentes de Louis XI. Cf. *Ordonnances des rois de France*, t. XVII, p. 458.

appliquerons à complaire à Votre Majesté. D'ici là, faites-nous connaître votre choix définitif, qu'il se porte sur Lyon ou sur un autre prélat. Quant à la demande que vous nous faites de ne promouvoir aucun Breton ou Bourguignon, souvenez-vous que vous-même nous avez recommandé le protonotaire Ferry de Clugny¹. Nous ferons, néanmoins, tout ce qui nous sera possible, en tenant compte de notre honneur qui, nous le savons, vous est aussi cher que le vôtre². »

Il importe de le bien noter : ni la demande d'une désignation supplémentaire de Charles de Bourbon, laquelle, du reste, ne se fera pas attendre, ni la réserve en faveur de Ferry de Clugny, ni même celle de cas spéciaux qui compromettraient l'honneur du pape, ne limitent, dans leur portée générale, les engagements très précis, très formels, assumés par Sixte IV. Comment put-il donc y faillir huit mois plus tard ? Nous ne supposerons point qu'il les avait souscrits avec l'arrière-pensée de se dédire à l'heure de l'échéance. Mieux vaut rappeler son caractère mobile et inconstant qui était alors la fable de Rome³. Peut-être, comme il l'insingera lui-même⁴, céda-t-il aux remontrances des cardinaux. Quoi qu'il en soit, sa volte-face ne saurait être justifiée par une provocation, en dernière heure, de Louis XI, car, s'il est vrai que, sitôt après la signature du Concordat, le roi et

¹ Ferry de Clugny était sujet du duc de Bourgogne. Sixte IV le nomma évêque de Tournai le 8 octobre 1473, puis cardinal le 15 mai 1480. Cf. Eubel, *op. cit.*, t. II, p. 278.

² *Ordonnances des rois de France*, t. XVII, p. 531, note.

³ « ... Non e tenuto el papa lo più pratico nè il più stabile homo del mondo, et in molte cose, promesse et signate, reduce poi in altra forma, l'ha assai chiaro dimostrato. » Le même ambassadeur ajoute que le Cardinal de Mantone, François de Gonzague, regrette d'avoir transféré sa résidence à Rome « perchè vede el papa mutabile. » (Lettre — inédite — de Gerardo Cerruto au duc de Milan, 8 octobre 1471. *Archives d'État* de Milan. Carteggio con Bologna.)

⁴ Dans une conversation avec l'ambassadeur milanais, le pape explique sa répugnance à nommer cardinal Charles de Bourbon « con dire li cardinali non se curano havere in collegio grandi maestri ». Cf. Combet, *op. cit.*, p. 241.

le pape « cherchent mutuellement à se duper¹ », selon l'usage, toutefois aucun conflit sérieux n'éclate et, entre les deux pouvoirs, l'harmonie persiste, au moins officiellement.

Sixte IV tarda peu à manifester ses nouvelles intentions. Au début de l'année 1473², un ambassadeur, Thibaud de Luxembourg³, vint à Rome lui soumettre, une fois de plus, les requêtes relatives à Charles de Bourbon et aux candidatures de Bourgogne et de Bretagne. La copie qu'on en conserve contient, en marge, les réponses du pape⁴. Quelle différence entre celles-ci et le bref du 13 juillet ! La première porte : « Remis à la décision et au secret de Sa Sainteté. » Et la seconde : « Notre Seigneur usera de tous égards, ainsi que l'ont fait ses prédécesseurs » ; ce qui est d'une ironie assez plaisante puisque ni Pie II, ni Paul II n'avaient eu à se prononcer au sujet d'exclusions que Louis XI, autant qu'on sache, ne sollicita jamais sous leurs pontificats.

¹ J. Combet, *Louis XI et le Saint-Siège*, p. 124.

² A en croire le cardinal Ammanati (*Diario Concistoriale del Cardinale Ammanati*, p. 144, dans : *Rerum Italicarum Scriptores*, t. XXIII, part. III), l'ambassade de Thibaud de Luxembourg remonterait au mois de juin 1472. Cela paraît doublement impossible, car : 1° c'est Gérard de Crussol qui, à cette date, était l'ambassadeur de Louis XI à Rome (cf. Combet, *op. cit.*, p. 110) ; 2° la requête présentée par Thibaud de Luxembourg attribue le titre de légat à Charles de Bourbon qui, comme on l'a vu, ne reçut ses bulles que le 7 juillet. Qu'il ait connu ou non le texte d'Ammanati, Combet (*op. cit.*, p. 124) prétend que Thibaud vint à Rome vers le milieu de l'année 1473, ce qui n'est pas moins inacceptable. Celui-ci ne put présenter les demandes concernant les candidatures cardinales au lendemain du consistoire du 7 mai — étant donné, surtout, la brouille qui s'ensuivit entre le pape et le roi — mais seulement dans les mois qui le précédèrent.

³ Évêque du Mans depuis le 11 mai 1465. Il était le frère du connétable de Saint-Pol et fut chargé, à plusieurs reprises, d'ambassades à Rome. Le 21 août 1469, Louis XI, dans une lettre adressée à Paul II, sollicita pour lui le cardinalat (cf. Vaesen, *op. cit.*, t. III, p. 27). Nous avons trouvé aux *Archives d'État* de Milan (*Carteggio con Roma*) une lettre que Thibaud écrivit de Rome au duc Galeaz, le 18 mars 1471, le priant d'appuyer sa candidature.

⁴ Elle a été publiée par Combet, *op. cit.*, p. 242.

A quelques semaines d'intervalle, une lettre officielle précisa la menace. Sixte IV offrait au roi la pourpre pour son protégé, sous condition que celui-ci renonçât à la charge de légat. Ce fut son dernier avertissement. Le 7 mai, il proclama, en consistoire, huit nouveaux cardinaux. Charles de Bourbon, naturellement, n'était pas du nombre, et, circonstance aggravante, à sa place recevaient le chapeau deux prélats contre lesquels eût dû jouer le veto royal ; l'un, Philippe de Lévis, archevêque d'Arles, serviteur dévoué de René d'Anjou et, en outre, compromis par des manifestations publiques d'hostilité contre le roi de France¹ ; l'autre, Philibert Hugonet, sujet du duc de Bourgogne². Avec eux étaient promus trois Espagnols, puis trois Italiens, dont l'un, Étienne Nardini, archevêque de Milan, avait été, jadis, expulsé de France, comme suspect de trahison³.

En face du lamentable échec de sa politique, et si vivement qu'il ressentit l'outrage, le roi contint les éclats de sa colère. Au surplus, l'occasion d'une vengeance suffisante lui fut fournie, tout aussitôt, par des nouvelles opportunément arrivées de Rome. Les mauvaises langues, très nombreuses là-bas, racontaient que la récente promotion avait été simoniaque⁴ ; on parlait de sommes considérables versées au pape, à ses neveux et à certains cardinaux. Louis XI qui, en d'autres circonstances, n'eût prêté aucune attention à ces racontars — réédités, sous chaque pontificat, par les mécontents — se fit, cette fois, un malin plaisir de les répandre lui-même. Les courtisans, à l'envi, s'empressèrent de les commenter, de les amplifier. Il ne fut

¹ Cf. ci-dessous, p. 29.

² Abbé de Beaume, nommé évêque de Mâcon le 2 octobre 1472. Il mourut à Rome en 1484 et fut inhumé dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple.

³ Cf. ci-dessous, p. 30.

⁴ « ... Cardinalatus et episcopatus quoque vendidit infinitissimos. » (O. Tommasini, *Diario della città di Roma di Stefano Infessura*, p. 156). Malgré le peu de crédit qu'il accorde à Infessura, M. L. Pastor lui-même (*op. cit.*, t. IV, p. 389) reconnaît l'effroyable vénalité qui entacha le pontificat de Sixte IX.

plus bruit, bientôt, que de la vénalité du pape et de son entourage. Enfin, la rumeur, recueillie par les ambassadeurs étrangers, circula dans toutes les cours de l'Europe.

Du coup, c'est à Sixte IV que passait le rôle d'offensé. Ayant fui la chaleur et les épidémies de l'été romain, il résidait à Tivoli lorsque lui parvinrent les échos de l'odieuse calomnie. Une protestation s'imposait. Il la rédigea le 22 août, sous forme de bref adressé à Louis XI. Voici l'analyse de cette pièce :

Des hommes pervers ont eu l'audace de vouloir persuader au roi que les derniers cardinaux furent créés à prix d'argent. Leur crime afflige le pape. Il n'est personne en curie qui ne connaisse les véritables motifs des récentes promotions. Tous les prélats qui reçurent la pourpre étaient désignés par d'éclatants mérites : science ou piété, pratique des affaires ou naissance illustre. Étienne Nardini, par exemple, aussi docte qu'expérimenté, avait rendu de longs services à l'Église ; la récompense qu'il a reçue stimulera le zèle des curialistes. En même temps que les titres personnels, le pape devait aussi prendre en considération les intérêts nationaux et les vœux des souverains. C'est pourquoi il a promu Philippe de Lévis, « cet homme savant, modeste, issu de noble famille, que Votre Majesté et notre très cher fils, René, roi de Sicile, nous aviez recommandé avec la plus vive insistance ». De même a-t-il choisi l'archevêque de Monreale par égard pour l'Aragon¹, les évêques de Siguenza et de Cuenca parce que l'Espagne n'avait plus de cardinaux², puis, l'évêque de Novare, sur la prière du duc de Milan³, Galeaz Maria ; enfin, les

¹ Auxias Despuig, archevêque de Monreale. Depuis 1458, date de la mort d'Alphonse I^{er}, roi de Naples, la Sicile était passée sous la domination de son frère, Jean d'Aragon. Deux autres princes continuaient, pourtant, à s'attribuer le titre de roi de Sicile : Ferdinand I^{er}, fils et successeur à Naples d'Alphonse I^{er}, puis René d'Anjou.

² Antoine Venier, évêque de Cuenca, Pierre Gundisalvi de Mendoza, évêque de Siguenza, appartenaient, l'un et l'autre, au royaume de Castille.

³ Jean Archimbold.

évêques de Molfetta¹ et de Màcon ont été accordés l'un à Gênes, sa patrie, l'autre à la Bourgogne. D'ailleurs, les membres du Sacré-Collège approuvèrent tous ces choix où les questions d'argent n'eurent aucune part : le pape, en ce qui le concerne, l'atteste sur sa conscience et, si quelqu'un de sa suite s'était laissé soudoyer, il n'eût pas manqué de le savoir. Que Dieu pardonne aux calomniateurs ! Le roi, dans sa grande sagesse, leur refusera une oreille complaisante, sachant qu'on rencontre à toute époque les bouches sacrilèges qui n'épargnèrent ni le Christ, ni la plupart de ses saints. Pour l'avenir, le pontife a réservé, dans ses faveurs, une place privilégiée à Louis XI, ainsi qu'à l'empereur Frédéric et à Ferdinand, le roi de Sicile². « Proposez-nous donc, conclut-il, votre candidat préféré. Toutefois, s'il s'agit de l'archevêque de Lyon, celui-ci devra, préalablement, renoncer à sa légation, comme vous l'a spécifié notre lettre écrite sur le conseil des cardinaux. Au cas où votre choix se porterait sur un autre personnage, écrivez-nous familièrement ; nous mettrons tous nos soins à combler vos vœux. Car nous vous aimons de tout cœur et notre affection paternelle veut faire pour vous tout ce qui sera compatible avec le service de Dieu. »

Faut-il relever toutes les intentions blessantes que voilent à peine les correctes formules de ce style ecclésiastique ? Par dessus les calomniateurs de bas étage, c'est, évidemment, celui qui les encouragea, le roi, que visent les invectives et les blâmes du pontife. D'autre part, pourquoi Sixte IV couvre-t-il d'éloges, avec tant de complaisance, Étienne Nardini et Philippe de Lévis, les deux cardinaux dont la nomination a le plus irrité Louis XI ? Ne se moque-t-il pas, d'ailleurs, quand il prétend justifier par une recommandation du roi le choix de l'archevêque d'Arles ? Et, en insistant sur son souci d'avoir

¹ Jean-Baptiste Cybo, devenu pape, le 29 août 1484, sous le nom d'Innocent VIII.

² Ces deux souverains n'avaient pas été plus favorisés que Louis XI au dernier Consistoire. Ferdinand, roi de Sicile, n'est, en réalité, que roi de Naples (cf. ci-dessus, p. 27, n. 1).

voulu satisfaire les vœux de tant de souverains, a-t-il d'autre but que d'accentuer le rejet de la candidature patronnée par le roi de France? Au reste, sous sa plume, pas un mot des promesses antérieures, sinon pour les renier. Il vient de promouvoir le Bourguignon Hugonet et termine sa lettre en renouvelant, pour Charles de Bourbon, l'offre de la pourpre à un prix qu'il sait inacceptable. Que signifient, après tout cela, ses assurances de dévouement et d'amour paternel?

Incapable, pour l'instant, de se venger d'autre façon, Louis XI fit à cette lettre une réponse délibérément insolente¹.

L'inculpation de simonie en occupe les premières lignes. Le roi prend acte du démenti pontifical, puis, aussitôt, réplique : « Nous ignorons si votre Béatitude a reçu de l'argent, mais, des hommes sérieux, c'est là un fait indéniable, nous ont rapporté que de grosses sommes furent payées pour la dernière promotion de cardinaux. Sans mettre en doute le désintéressement de Votre Sainteté, toutefois savons-nous bien que l'argent est, de sa nature, chose fort douce et désirable; quand on le leur offre, il devient, pour tous les hommes, un appât à peu près irrésistible. »

Cette ironique insulte n'est que le préambule du véritable objet de la lettre : les griefs personnels du roi. Tout d'abord, la promotion de ses ennemis. Il ignore si Philippe de Lévis a été recommandé par René d'Anjou, comme l'affirme Sixte IV; quant à lui, il n'a que des motifs de le haïr. N'est-ce pas ce prélat qui, en 1464, pendant la guerre du Bien public, sur le bruit de la mort de Louis, ordonna des feux de joie pour manifester son allégresse? N'est-ce pas lui encore qui servit de procureur en curie à Charles, duc d'Aquitaine, tant que dura la brouille de celui-ci avec le roi, son frère? « Que Votre Sainteté juge si ce sont là des titres à notre faveur et à des lettres de recommandation de notre part². »

¹ Sur la date qu'il convient de lui assigner, cf. p. 34, n. 2.

² Louis XI ne démentant point la recommandation que Sixte IV affirme

Le cas de l'archevêque de Milan est tout semblable. Pendant son séjour dans le royaume, Louis XI le combla de prévenances et de bénéfices, malgré quoi il le surprit un jour en flagrant délit de trahison¹. Ce fut uniquement par respect pour le Siège apostolique qu'il se retint alors d'infliger au coupable un trop juste châtiment.

Des autres cardinaux, il ne dira rien, sinon que ses ennemis ont vu leurs candidats agréés et pourvus, tandis que les siens furent dédaigneusement écartés. La conduite du pape ne peut s'expliquer que par l'une des raisons suivantes : ou il juge de simples dues plus dignes d'égards que lui qui, par la grâce de Dieu, est roi, ou il estime que manquent à son cousin tous les mérites qu'il se plait à reconnaître chez les nouveaux cardinaux. « Aussi, très saint Père, ne voyons-nous pas pourquoi il faudrait prier Dieu de pardonner aux calomnieurs. Quiconque accuse fausement est, en effet, un calomniateur; mais celui qui dit la vérité n'a nul besoin de pardon. »

En ce qui concerne l'offre faite à Charles de Bourbon, Louis XI ne sait dire à quel point elle le surprend ou, mieux, le stupéfait. Ainsi donc, il ne suffit plus que les candidats des princes qui sont, et de beaucoup ses inférieurs, obtiennent des dignités et des bénéfices qu'on refuse à son cousin, lequel, pourtant, l'emporte sur eux par des

avoir recue de sa part en faveur de l'archevêque d'Arles, on peut conclure qu'il l'avait effectivement donnée, toutefois, et ceci ne semble pas moins certain, avant que le prélat ne se déclarât contre lui. Le pape qui n'ignorait pas, en leur temps, les justes griefs du roi, n'était donc nullement fondé à se prévaloir de cette ancienne recommandation.

¹ Étienne Nardini, archevêque de Milan depuis le 13 novembre 1461, fut nommé légat en France dans le courant de l'année 1467. Il conquiert, tout de suite, la faveur de Louis XI qui, dès janvier 1468, sollicitait pour lui le cardinalat (cf. Vaesen, *op. cit.*, t. III, p. 193). Quatre mois plus tard, il était accusé, par le roi, de s'entendre avec ses ennemis et de le calomnier auprès du pape (*id.*, t. III, p. 214 et 260); le 16 juin suivant, à la suite d'une requête royale, les bourgeois de Lyon l'expulsaient de leur ville (*id.*, p. 217, note). Louis XI n'hésita pourtant point, dès l'année suivante, à faire appel à ses services : en août 1469, il le pria par lettre d'appuyer les démarches de ses ambassadeurs (*id.*, p. 288).

mérites de toute sorte, y compris la pureté de ses mœurs¹ : voilà que le pape essaie encore de reprendre à celui-ci des dignités antérieurement concédées ! « A notre requête, vous lui avez accordé la légation et, en outre, promis le cardinalat. Maintenant, vous voulez lui retirer l'un ou l'autre. Quelle absurdité ! quelle conduite indigne du Saint-Siège !... Nous ne saurions plus mettre notre confiance en Votre Béatitude, ni croire à son affection, quand elle se désintéresse, à ce point, de notre honneur et de notre royaume. »

Louis XI ne méritait-il pas mieux, lui qui abolit la Pragmatique Sanction, grâce à quoi l'argent afflue à Rome pour enrichir les curialistes et le pape ? Quel autre pays leur rapporte davantage que la France, où, cette année même, en peu de mois, il y eut **treize** églises vacantes² ? Une seule conclusion s'impose : « A l'encontre de la doc-

¹ Il suffira de rappeler un épisode de l'entrevue de Picquigny, 29 août 1475, pour faire comprendre quel degré de créance mérite ce dernier éloge. Louis XI « commença à dire au roy d'Angleterre, en se riant, qu'il falloit qu'il vint à Paris, et qu'il le festoieroit avecques les dames, et qu'il lui bailleroit mons^r le cardinal de Bourbon pour confesseur (qui estoit là) qui l'assouldroit tres volentiers de ce péché, s'aulcun il en avoit commis. Le roy d'Angleterre le print à grant plaisir et parloit de bon visaige car il sçavoit bien que ledit cardinal estoit bon compagnon » (*Mémoires de Philippe de Comynnes*, édition B. de Mandrot, t. I, p. 318). A noter l'erreur de détail commise par Comynnes : Charles de Bourbon n'était pas cardinal en 1475.

² Louis XI les énumère : deux archevêchés, Reims et Narbonne ; onze évêchés : Paris, Noyon, Laon, Meaux, Amiens, Tournai, Coutances, Évreux, Orléans, Valence et Mende. Il est assez surprenant de le voir oublier, dans cette liste, l'archevêché de Vienne où, en avril 1473, Guy de Poisieu succéda à son oncle démissionnaire, Antoine de Poisieu (Eubel, *op. cit.*, t. II, p. 293). Il eût pu ajouter encore Vaison et Saint-Paul-Trois-Châteaux, pourvus de nouveaux évêques, le premier en mai, le second en septembre 1473 (*id.*, p. 280 et 288).

La dernière en date de toutes ces vacances est celle d'Orléans, dont l'évêque, Théobald d'Aussigny, mourut le 24 septembre 1473 (*Gallia Christiana*, t. VIII, c. 1480). En même temps qu'il apprenait ce décès, Louis XI devait recevoir la lettre de Sixte IV ; ainsi semble-t-il probable que sa réponse fut écrite à la fin du mois de septembre ou dans les premiers jours d'octobre.

trine du Christ, on nous rend le mal pour le bien ; à l'encontre des usages du Saint-Siège, nos services ne provoquent qu'ingratitude ; à l'encontre de la doctrine des souverains pontifes, on paie nos bienfaits en nous maltraitant ; enfin, au déni de toute justice, la très chrétienne maison de France se voit préférer les autres et ses demandes les plus raisonnables sont ignominieusement repoussées. Tout cela est-il juste ? Nous le laissons à juger et à rétribuer au Dieu tout-puissant et aux princes des apôtres, Pierre et Paul ! »

On pourrait s'attendre, après une telle lettre, à de fâcheuses conséquences, à la rupture entre les deux pouvoirs. Mais nous sommes au *xv^e* siècle : tout s'arrange le mieux du monde. A quelques mois de là, nous voyons, en effet, les souverains entretenir des relations normales, échanger même les meilleurs procédés¹. Le pape, toutefois, maintint inflexiblement son arrêt contre Charles de Bourbon, qui attendit la pourpre jusqu'à sa renonciation à la charge de légat². Ce furent ses seules représailles. La querelle se bornait, somme toute, à des violences verbales. Si excessives qu'elles fussent, Sixte IV s'empressa de les oublier, d'abord parce que bien trop réaliste pour faire dégénérer en conflit politique des griefs d'amour-propre et, un peu, parce que conscient d'avoir porté lui-même le premier coup. Louis XI, de son côté, se garda d'envenimer l'affaire. Il n'avait eu d'autre but, comme le prouve l'absence, dans sa lettre, de toute menace, que d'humilier le pape et de le cribler des traits de son ironie. Le jeu, à la longue, pouvait devenir dangereux ; il le cessa, jugeant assez complète sa vengeance. Que celle-ci semble mesquine et maladroite de la part d'un chef d'État, nous en pourrions convenir, mais elle n'est pas, du moins, pour surprendre les admirateurs de Louis XI.

¹ En février 1474, Louis XI envoie à Rome des dons destinés à la chapelle de Sainte-Pétronille et Sixte IV répond par une lettre de remerciements (Combet, *op. cit.*, p. 126).

² Il fut promu le 18 décembre 1476, quand Louis XI eût consenti à laisser occuper la légation d'Avignon par Julien de la Rovère (Labande, *op. cit.*, p. 222).

Le spirituel monarque eut, à l'excès, le goût du persiflage; il le confessa, un jour, en ces termes savoureux : « Je sçay bien que ma langue m'a porté grand dommaige, aussi m'a elle faict quelques foiz du plaisir beaucoup¹ ! »

J. LESELLIER.

APPENDICE

I. — *Lettre de Sixte IV à Louis XI.*

Tivoli, 22 août 1473.

Breve apostolicum ad Regem Francie.

Carissime in Christo fili noster, salutem et apostolicam benedictionem. Non veriti sunt quidam, ut fide digna relatione accepimus, nonnulla M^{te} tue persuadere velle contra Romani pontificis et prelatorum curie auctoritatem et existimationes quod cardinales de proximo creati a nobis, pecunia data creati sunt. Dolemus super eorum peccato qui in anime sue grave preiudicium talia venenatis linguis emovere non erubescunt. Misereatur eorum insanie Deus, qui misericors et miserator est. Quales et cuius virtutis viros et ob quam necessitatem assumpserimus nemo est in curia qui optime non cognoscat. Assumpsimus Arelatensem, virum doctum modestia et gentis nobilitate insignem, quem et Maiestas tua et carissimus in Christo filius noster Renatus Sicilie rex illustris summo studio nobis commendavit. Assumpsimus et Mediolanensem virum et experientia rerum et doctrina clarum, qui de sede apostolica longis laboribus benemeritus erat, ut animi curialium ad virtutem magis incenderentur; Archiepiscopum Montisregali, cuius scientiam et probitatem familiari experientia didicimus Aragonie dedimus. Segontinum et Conchensem quis nescit Hispanie datos esse, que provincia absque cardinalibus erat.

¹ Commynes, *op. cit.*, p. 74.

Quod eo libentius fecimus, quia utriusque integritas, doctrina, et rerum magnarum usus sedi apostolice perutilis esse potest. Promovimus et Novariensem ad supplicationem dilecti filii nobilis viri Ga-léaz Marie ducis Mediolani, ad quod eius virtutes et litterarum peritia nos plurimum hortati sunt. Promovimus et Melphetanum et Matisconensem, quorum alterum patrie dedimus Januensi, summa modestia et religione virum in curia diu versatum, alterum Burgundie, nobis notum ob doctrinam et virtutes suas. Que omnia, cum de venerabilium fratrum nostrorum consilio et consensu mature facta sint a nobis, quid est quod omnium animos ad hoc impulerit, nisi eorum virtus et vite modestia? Profecto qui talia serit iudicium sibi serit. Testis est Deus conscientie nostre, quem ad hoc in animam nostram invocamus, si quid tale per nos actum est, aut per alios fieri audivimus. Neque lateret nos, carissime fili, si quid huiusmodi actum esset. Deus ignoscat his detractoribus. Sed non dubitamus pro animi tui singulari sapientia huiusmodi hominibus aures te non adhibere, que profecto adhibende non sunt. Novit Celsitudo tua singula fere tempora detractoribus non caruisse qui et Salvatori Nostro Iesu Christo et omnibus fere eius sanctis sacrilego ore non pepercerunt. Quantum autem ad te attinet, reservavimus M^a tue locum bonis respectibus [sicut] et carissimis in Christo filiis nostris Frederico Romanorum Imperatori semper Augusto, et Ferdinando Regi Sicilie illustri fecimus. Itaque poteris eum proponere quem malle, et tibi complacebimus, ita tamen quod si Lugdunensem proposueris, legationem prius dimittat, prout alias ad te scriptum est de consilio venerabilium fratrum nostrorum; sin magis alius tibi placet, scribis ad nos familiariter, et studebimus votis tuis gratificari. Amamus enim te ex corde et quidquid cum Deo tua causa facere poterimus, paterna erga te caritate faciemus. Hec voluimus M^a tue significare, ut magis exploratam haberes animi nostri innocentiam adversus filios iniquitatis. Dat. Tibure sub annulo piscatoris, XXII augusti, pontificatus nostri anno II^o.

(Archives d'État de Milan. Autografi. Pontefici., cart. II.)

II. — *Lettre de Louis XI à Sixte IV.*

Septembre-octobre 1473.

Rex Francie Pontifici.

Beatissime pater. Accepimus ex S^{ua} tue brevi intellexisse se quosdam contra Romani pontificis et prelatorum curie auctoritatem et extimationem persuadere nobis voluisse quod cardinales de proximo creati pecunia data creati sunt; affirmatque eadem per conscientiam suam falsum esse, quoniam non auro neque argento, sed solis meritis et virtutibus Beatitudo tua eos tam insigni dignitate ornarit. Respondemus igitur, pater Beatissime, nos ignorare an eadem tua Beatitudo pecuniam acceperit; fatemur tamen fuisse nobis a viris dignis renuntiatum quod pro huiusmodi promotione grandis pecunie summa persoluta est. Et quamquam non dubitemus S^{tem} tuam a pecunie cupiditate esse alienam, tamen scimus pecuniam suapte natura ita dulcem et concupiscibilem esse, ut si offeratur, facile ad se capiendam homines alliciat. De archiepiscopo Arelatensi, quem tantopere tibi commendatum fuisse scribis, nescimus quid carissimus avunculus noster Rex Sicilie fecerit. Illud tamen scimus, quod nos nullam ad eum commendandum aut extollendum ad illam dignitatem occasionem habuimus. Cuius rei iudicem contenti sumus facere Sanct^{tem} tuam. Anno MCCCCLXV, cum multi ex subditis nostris a nobis defecissent, et pluribus in locis rumor esset nos obiisse, ob summam leticiam quam de morte nostra conceperat ignes fecit; que res in maximis gaudiis fieri consuevit. Preterea vivente bone memorie fratre nostro Aquitanie duce in maxima nobiscum dissensione, idem Arelatensis archipresul semper pro eo procuratorem se in tua curia gessit. Que res an commendationem et favorem nostrum meruerint viderit Sanctitas tua. Dicimus idem de archiepiscopo Mediolanensi, quem cum maximis beneficiis et summa benignitate fuisset in regno nostro persecuti, tamen eum in apertissima contra

nos proditiōne invenimus. Et nisi nostra erga sanctam sedem apostolicam reverentia fuisset, habuissemus contra eum iustissimam, non solum ire, sed etiam punitionis causam; in quo modo non modo non lesissemus sacros canones, aut Divinarum scripturarum precepta, sed existimavissemus nos sine ullo dubio maximum religioni nostre christiane et prelatorum dignitati honorem attulisse. De aliis autem cardinalibus quales sunt nihil aliud indicare valemus, nisi quod omnes quos tue Beatitudini inimici nostri commendarunt cardinalatus dignitatem sunt consecuti, et tu eos probatos et dignos viros esse confiteris; eorum vero pro quibus nos intercessimus, tamquam inutilium et nullius virtutis, nulla omnino ratio habita est. Sed moverunt forsā S^{em} tuam hę rationes ad gerendum morem aliis principibus potius quam nobis : prima quia illos qui tantum duces sunt existimas digniores nobis, qui rex divina gratia sumus; altera quia cardinales a te promoti nobilitate, doctrina, vite integritate, rerum gestarum laude florent; et consanguineo nostro, pro quo cardinalatus dignitatem petebamus, hec omnia desunt. Quocirca, pater Beatissime, non videmus quare Deus rogandus sit ut detractoribus ignoscat. Is enim detrahit qui contra veritatem exprobrat aliquid; sed cum quis vera loquitur, nulla venia indiget. De carissimo vero consanguineo nostro archiepiscopo Lugdunensi, cui nostri causa cardinalatum polliceris, si prius legationem Avinionensem deposuerit, non possumus satis non solum mirari, sed etiam stupere, quod aliis pro quibus principes longe nobis inferiores intercesserunt dignitates et beneficia contuleris, his vero quos nos tibi commendavimus, qui de sanguine nostro sunt, et qui moribus, virtutibus, et omnibus denique rebus prestantiores sunt his quos promovisti (*sic*), et qui melius possent S^u tue et sancte sedi apostolice omni tempore servire, non solum novas dignitates conferre, sed etiam iam concessas eripere velis. Dedisti interventu nostro legationem Avinionensem archiepiscopo Lugdunensi et cardinalatum ei insuper pollicitus es. Nunc vero ex duobus promissis alterum negas. O rem absurdam! O rem indignam sanc-

tissima sede, que semper, non solum non denegare promissa, sed etiam plus quam promiserit servare consuevit! Adducimur igitur, Beatissime pater, in extremam admirationem et stuporem cum hec consideramus, nec possumus aliquod bone spei aut amoris tui erga nos signum concipere, cum tua Beatitudo penitus honoris nostri nostrique Regni obliviscatur. In quo nos longo iam tempore pragmaticam enervavimus, et ex quo S^a tue et universe curie ingentia quotidie emolumenta portantur. Sed forte aliter Beatitudo tua existimat quod ducum supplicantium dominia plus S^a tue et curie Romane utilitatis afferunt et plus beneficiorum et ecclesiarum dignitatum quam regnum nostrum. In quo post paucos menses, exceptis abbatibus prioratibusque, XIII ecclesie vacaverunt : archiepiscopatus duo : Remensis et Narbonensis : episcopatus XI : Parisiensis, Novionensis : Laudonensis, Meldensis, Ambianensis, Tornacensis, Constantiensis, Ebroicensis, Aurelianensis, Valentinensis et Mimetensis. Edicimus itaque hanc solam conclusionem ex his que hactenus à S^{te} tua gesta sunt, quod, contra Christi doctrinam, malum nobis redditur pro bono; contra apostolice sedis consuetudinem, pro gratitudine ingratitude reportamus; contra summorum pontificum morem, malefacta pro benefactis accipimus; contra denique omnem iustitiam, christianissima domus nostra non solum postponitur ceteris, sed etiam cum ignominia in rebus iustis reicitur. Quod quidem quam iustum sit, omnipotenti Deo et Petro ac Paulo principibus apostolorum iudicandum et retribuendum relinquimus.

(Archives d'État de Milan. Autografi. Pontefici., cart. II.)

LES MINIATURES BYZANTINES DU LIVRE DES ROIS

D'APRÈS UN MANUSCRIT DE LA BIBLIOTHÈQUE VATICANE

L'illustration de la Bible byzantine ne nous était connue jusqu'ici, d'une façon suivie, que de la Genèse au Livre de Ruth ; la tradition ne se retrouve ensuite que de loin en loin, grâce aux Psautiers, aux Ménologes et aux écrits des Pères.

L'amitié de M. l'abbé Devreesse, qui prépare en ce moment la suite du catalogue des manuscrits grecs de la bibliothèque Vaticane, nous a fait connaître un exemplaire du Livre des Rois, du ^x^e siècle, qui vient combler une partie de cette lacune. En voici la description :

Le Vat. Gr. 333 ¹, autrefois 238, mesure 0^m285 × 0^m216 et compte 144 feuillets auxquels on doit ajouter 4^a et 107^a omis dans la numérotation. L'écriture est distribuée sur deux colonnes, dont chacune comprend trente-quatre lignes. Le contenu du manuscrit s'établit ainsi : (fol. 1-4^a), sommaire des divisions des IV livres des Rois, soit cinquante-quatre pour le premier livre, soixante-seize pour le second², soixante pour le troisième et cinquante-cinq pour le quatrième. Le texte sacré se répartit de la façon suivante : (fol. 5), I Reg. moins X, 9—XI, 2 ; XVI, 20 ; XVII, 40 ; XXIX, 6—XXXI, 6^a ; (fol. 39), II Reg. moins XI, 3-22 ; (fol. 70), III Reg. ; (fol. 108), IV Reg.

¹ Les variantes du texte sacré ont été relevées, incomplètement d'ailleurs, par Holmes et Parsons (244) et de là par les éditeurs de la *Bible grecque de Cambridge*, vol. II, part. I, 1927. On trouvera une description sommaire du manuscrit dans A. Rahlfs, *Verzeichniss der griech. Mss. des A. T.* Berlin, 1914, p. 249.

² Le texte scripturaire qui suit sera divisé pour le premier livre en soixante-huit, pour le second en quatre-vingt-six sections.

Le manuscrit comprenait autrefois dix-huit quaternions signés à l'angle droit du premier feuillet de chacun d'eux ; quatre d'entre eux sont aujourd'hui incomplets. Un feuillet a disparu après les fol. 14 (X, 9—XI, 2), 22 (XVI, 20—XVII, 10), 49 (XI, 3-22), deux après le fol. 37 (XXIX, 6—XXXI, 6^a), d'où il résulte que les cahiers 2, 3, 7 ne comprennent plus que sept feuillets et que le cahier 5 est devenu ternion.

Diverses notes, corrections contemporaines ou postérieures, se rencontrent de place en place dans les marges.

Le frontispice de chaque livre est orné d'une simple bande¹ faite de sobres dessins dont le sujet est emprunté au monde végétal ; les couleurs employées sont le vert, le bleu et le rouge, le tout rehaussé de blanc et d'or. Les mêmes couleurs et l'or se retrouvent dans les initiales de chaque livre ; les autres majuscules au contraire, de même que les lettres indiquant les divisions du texte, sont simplement dorées².

Le manuscrit est abondamment et très irrégulièrement illustré³. Nous trouvons en effet soixante-quatorze miniatures, représentant cent vingt scènes pour le premier livre, vingt-deux miniatures, soit trente-neuf scènes pour le deuxième livre ; sept miniatures seulement, soit neuf sujets pour le troisième livre ; une seule miniature illustrant le dernier.

On a l'impression d'un effort qui s'épuise. A mesure aussi que les miniatures diminuent en nombre, elles augmentent en dimensions. Leur largeur est uniforme, 0^m07, imposée par celle des colonnes du

¹ Pour le premier livre toutefois, la bande décorative encadre la première miniature : Elcana, Anna, Phennana et ses enfants. Comparer Ebersolt, *La miniature byzantine*. Paris et Bruxelles, 1926, pl. XLVI, ornements de l'Évangélaire du XI^e siècle. Bibl. nat., Gr. 284.

² Nous devons cette description à la compétence de M. l'abbé Devreesse. Qu'il reçoive ici, pour les indications précieuses qu'il nous a constamment fournies, un respectueux merci.

³ On trouvera le catalogue complet des miniatures à la fin de cet article, p. 69.

texte ; mais leur hauteur est extrêmement variable : au début, certaines sont des bandes très étroites, où les personnages sont resserrés et aplatis¹. Parfois, dès ce moment elles s'élargissent, et nous avons des miniatures plus grandes, presque carrées, de véritables petits tableaux². Dès le milieu du premier livre, elles trouvent une dimension moyenne au-dessous de laquelle elles ne descendront plus.

De la première à la quatre-vingt-treizième, elles sont toutes encadrées d'un mince galon d'or peint sur rouge. Le fond est bleu, le sol étant presque toujours indiqué, dans le bas, par une bande verte plus ou moins large. On peut dire d'ailleurs que, jusqu'à cette miniature, le commentaire illustré du texte, quoique moins abondant au cours du second livre que pour le premier, est assuré d'une façon suivie ; les faits essentiels sont représentés ; les lacunes sont rares ; elles cachent le plus souvent certaines défaites des Hébreux ou certaines scènes jugées secondaires par le peintre³.

Le commentaire est fait avec toute la conscience possible : une note, écrite sans doute par le miniaturiste lui-même au bas de la miniature du fol. 14, nous montre son souci de rapprocher même dans la mise en place, chaque scène du texte qu'elle illustre : « μέγρι τούτου τοῦ γάχτου προσγράφονται αἱ ἱστορίαι τῶν ἀναγνωσμάτων, ἀπὸ δὲ τούτου τοῦ γά(χ)του προσγράφονται οἱ λόγοι καὶ οὕτως τυποῦνται αἱ ἱστορίαι. » Les images suivent l'action de très près ; elles en représentent les différentes phases tantôt par des dessins successifs⁴, tantôt en les combinant dans un même tableau : Jonathas et son écuyer sont représentés dans la même miniature gravissant un ro-

¹ Ainsi nos 7 et 10.

² Nos 4-21, etc.

³ Ainsi la défaite qui amène la capture de l'arche par les Philistins, au livre I, ch. iv, 10 ; la scène entre David et Méphiboseth, II, ix. — Le bain de Bethsabé et la faute de David étaient sans doute représentés sur le feuillet qui manque après 49, et qui contenait le texte qui s'y rapporte (II, xi, 3-22).

⁴ Par exemple : no 24.

cher, puis installés sur le même rocher, représenté une seconde fois, d'où ils lancent des pierres sur le camp ennemi¹. Lorsqu'il est fait allusion, dans le texte, deux fois au même événement, il peut être représenté deux fois : ainsi la naissance de Samuel².

Quelquefois, mais très rarement, le peintre, au lieu de représenter côte à côte le sujet de deux versets, invente une scène assez différente et qui lui permet de les réunir : ainsi la miniature n° 69 b. Le miniaturiste y a réuni deux détails du texte qu'il étudie : *a) οὗκ ἐξωσγόνει ἄνδρα καὶ γυναῖκα* (I. XXVII, 9); *b) καὶ ἐκάλεισεν Δαυεὶδ μετὰ Ἀγγούς... καὶ ἀμφοτέραι αὖ γυναῖκες αὐτοῦ* (XXVII, 3). On voit deux cadavres sur le sol, celui d'un homme et celui d'une femme; David revenant à cheval du combat avec ses soldats, et deux femmes qui l'attendent devant la porte d'une maison. Ce procédé synthétique est extrêmement rare; le peintre ne réunit d'ordinaire que des faits simultanés, tous indiqués dans le texte : Saül triste sur la montagne où les Hébreux, dans des grottes, sont cachés, tandis que Jonathas et son écuyer passent le fleuve³.

Sauf une seule exception⁴, les miniatures se lisent de gauche à droite et de haut en bas.

La valeur artistique de ces images est assez inégale; sans doute, à l'intérieur même de cette première série, peut-on distinguer plusieurs mains, à moins qu'un seul peintre, travaillant d'après plusieurs originaux de valeur artistique variable, ou d'après un seul original disparate, ne se trouve être assez soumis pour suivre non seulement des changements iconographiques, mais aussi des chan-

¹ N° 31 a. Voir encore nos 10 a, 11, 51, etc.

² Nos 3 b et 6 a. Voir encore les reproches de Samuel à Saül, nos 35 et 37.

³ N° 30 b. Cf. *Rois*, I, xiv, 2 et suiv.

⁴ Au n° 6, où quatre miniatures se trouvent groupées. On ne retrouve l'ordre du texte qu'en suivant les miniatures par colonnes, comme si deux groupes de deux miniatures superposées, selon la présentation habituelle sans doute dans le modèle immédiat, avaient été rapprochés par l'illustrateur du Vat. Gr. 333.

gements de technique et de choix des couleurs. Il est probable que ces deux motifs jouent à la fois leur rôle pour expliquer de trop grandes différences.

La qualité principale de ces miniatures est leur grande finesse d'exécution, qualité obligatoire pour qui veut peindre des scènes aussi compliquées dans aussi peu d'espace. Les visages et les draperies sont particulièrement travaillés; le plus souvent, tous les personnages sont étudiés avec le même soin; le peintre, après avoir placé sur les parties nues un fond teinté, rose ou verdâtre — il alterne parfois ces deux couleurs pour obtenir des effets de variété — dessine exactement les visages, et les ombre délicatement, en vert ou en brun; il étudie avec soin les chevelures. Quelquefois, par contre, il ne traite ainsi que les personnages principaux, se contentant d'esquisser les traits sur le fond teinté pour la foule qui les entoure. Les draperies sont traitées par un procédé analogue : le peintre pose une teinte plate, puis reprend avec la même couleur plus foncée, pour les ombres, et le blanc, pour les lumières. Les architectures, nombreuses, sont le plus souvent fantaisistes, les paysages sont rares; trois seulement présentent un intérêt : l'un par son pittoresque entassement de rochers d'où sortent des pins¹, les deux autres par une indication très nette de plans successifs².

Ce premier groupe de miniatures présente donc une unité. Nous avons pu, sans abus, en faire une brève étude d'ensemble. Par contre, à partir de la miniature n° 94, il y a changement complet. Certainement, cette fois, un autre peintre continue la tâche entreprise; il n'a ni les mêmes habitudes, ni vraisemblablement les mêmes modèles que son prédécesseur. Devons-nous supposer que celui-ci était un artiste original, et que l'illustration du Livre des Rois était son œuvre personnelle? Il est bien difficile de le croire, et les rapprochements que nous allons essayer par la suite ne nous permettent

¹ N° 19 b.

² N°s 52 a et 62 b.

guère de l'imaginer. S'il copiait exactement un original, nous sommes obligés de supposer que cet original a disparu en même temps que lui. Le peintre, se séparant du copiste, a peut-être emporté son modèle. Le copiste reste le même et, d'accord avec le nouvel illustrateur, ne lui laisse plus que de loin en loin, et de plus loin en plus loin, une place destinée à la décoration du manuscrit.

Le style de ce nouveau peintre est tout différent. A même le fond du parchemin il trace de grandes figures, beaucoup plus hautes que celles de son prédécesseur ; les pieds sont très petits, les bras disproportionnés, les attitudes souvent gauches, le dessin toujours sec. Les teintes, elles aussi, ont changé ; il emploie des couleurs moins vives, moins franches, qui ont résisté moins bien aux frottis et autres accidents. Les draperies sont raides, et les visages, à front très bas, manquent de caractère.

Après avoir essayé, pour la fin du deuxième livre, de poursuivre ça et là le commentaire du texte, il y renonce bientôt : l'illustration du troisième livre est faite de la répétition, à quelques variantes près, des mêmes scènes ; à la fin, il ne donne plus que quelques miniatures, copiées sans doute sur des modèles précis : le peintre qui aurait réussi de lui-même, avec tant d'aisance dans la composition, l'Élie au désert et l'Enlèvement d'Élie¹ aurait pu certainement multiplier les scènes : il se tait au contraire, et les trente-cinq dernières pages du manuscrit sont restées vides de tout ornement.

A l'issue de cette présentation, nous tenons à souligner les points suivants : 1° Le commentaire du Livre des Rois est incomplet. 2° La seconde partie est tout entière de la même main ; ses rares miniatures sont ou trop banales ou trop exceptionnelles pour pouvoir servir à définir la tradition du manuscrit. 3° La partie essentielle de l'illustration comprend donc les quatre-vingt-treize premières miniatures. Elles se ressemblent en gros ; mais elles appartiennent évidemment à plusieurs séries qui s'entre-croisent. Il serait fastidieux

¹ Nos 103 et 104, fig. 10.

de donner des listes de celles qu'on peut distinguer par certaines particularités communes d'iconographie, de composition, de dessin ou de peinture, d'autant plus qu'il n'y a pas de coïncidences suivies : une série de miniatures dessinées de la même façon présente de sensibles divergences dans le costume, le caractère des fonds architecturaux, L'arche sur le même chariot traîné par le même attelage est brillante d'or au n° 85, terne au contraire au n° 86. Ces différences, légères mais nettes, indiquent sans doute à la fois des changements dans les modèles imités, et la collaboration constante de plusieurs peintres, au cours de cette première partie.

Il importe maintenant de rechercher la place que doivent occuper, dans la tradition byzantine de la Bible illustrée, ces deux nouveaux chapitres. Nous devons ensuite nous attendre, suivant les habitudes de l'art byzantin, à trouver dans ce manuscrit des répliques de miniatures déjà connues ; nous pourrions nous en servir pour la connaissance meilleure de leurs originaux communs.

..

L'Octateuque a reçu très anciennement des miniaturistes byzantins une illustration complète : six manuscrits¹ nous en apportent le témoignage. Ils représentent, dit-on, deux traditions sensiblement différentes² : toujours est-il qu'ils attestent l'existence d'un Octateuque primitif. On est naturellement tenté de rapprocher de ce commentaire historié celui que nous apporte le Vat. Gr. 333, il en forme en effet la suite directe : le Livre de Ruth, qui termine l'Octateuque, précède immédiatement le premier Livre des Rois.

¹ Vatican, Gr. 746 et 747. — Athos, Vatopédi 515. — École évangélique de Smyrne, A1. (D. C. Hesselring, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Leyde, 1909). — Bibliothèque du Sérail de Constantinople, Gr. 8 (Th. Ouspenski, *Bulletin de l'Institut archéologique russe de Constantinople*, t. XII, 1907, en russe ; avec album). — Laurentian., V, 38.

² A. Muñoz, *Alcune osservazioni intorno al Rotulo di Giosuè e agli Octateuchi illustrati* (*Byzantion*, I, 1924).

Certes, la comparaison fait immédiatement apparaître de grosses différences. Les miniatures des Octateuques sont grandées, de dessin assez lâche, de style souvent libre; notre peintre, au contraire, a été gêné par le peu de place que lui laissait le scribe; nous le constatons surtout pour les miniatures du premier genre : serré dans un cadre étroit, de largeur fixe : sept centimètres, de hauteur variable il est vrai, mais qui souvent ne dépasse pas trois centimètres, il s'est trouvé contraint à une extrême minutie. Et les erreurs de proportion, la gaucherie de certaines attitudes, la faiblesse des fonds, paysages ou architectures, d'où toute perspective est absente, trahissent parfois l'effort auquel il a été obligé.

Mais, entre les différentes éditions de l'Octateuque et à l'intérieur même de chacune d'elles, nous découvrons d'importantes différences de technique qui ne viennent certainement pas toutes de l'original : alors que les premières miniatures du Vat. Gr. 746 sont, comme celles du Livre des Rois, peintes sur fond bleu uni, la plupart sont exécutées à même le parchemin, d'autres enfin sur fond blanc. De même leurs dimensions sont très variables, et dans les deux Octateuques du Vatican, surtout dans le 747, certaines images ne dépassent pas la grandeur des nôtres. Les différences soulignées tout à l'heure, si importantes soient-elles, ne sont donc pas fondamentales : les conditions de la copie n'obligent pas à conclure à l'indépendance des originaux.

D'autre part, entre des représentations de sujets différents, nous ne saurions nous attendre à des ressemblances aussi évidentes que celles relevées, par exemple, par Ouspenski entre l'Octateuque du Sérail, celui de Smyrne et celui de Vatopédi¹, ou par L. Bréhier entre les différentes éditions des Homélies du moine Jacques².

Les ressemblances iconographiques, tout d'abord, sont saisissantes. Nous retrouvons la même série de costumes; les grands prêtres,

¹ Ouspenski, *op. cit.*, album, pl. XLI à XLVII.

² L. Bréhier, *Les miniatures des « Homélies » du moine Jacques et le théâtre religieux à Byzance* (Monuments Piot, t. XXIV, 1920).

Héli, Samuel, sont habillés comme les prêtres des Octateuques : une longue tunique claire et un manteau plus foncé, tantôt drapé à l'antique, selon le type classique du pallium donné par les Byzantins aux prophètes et aux apôtres¹, tantôt couvrant les deux épaules et fermé par une agrafe sur la poitrine². C'est alors le manteau oriental ou « lacerna ».

De même pour le costume militaire; il varie d'ailleurs au cours de l'ouvrage; nous retrouvons dans l'Octateuque les gens du peuple armés d'une lance de notre manuscrit; l'uniforme des soldats de Josué, dans le rouleau de la Vaticane qui représente, directement ou non, une source certaine de l'illustration des Octateuques, a passé dans le Livre des Rois : c'est celui des soldats de Saül dans notre fig. 7 : cuirasse jaune à plaques ou à écailles, posée sur une tunique de couleur; casque pointu à couvre-nuque; lance ou épée, bouclier rond. Lorsque enfin une miniature exceptionnelle nous présente des soldats couverts d'armures d'acier et coiffés d'un casque rond, nous les retrouvons semblables, dans une des versions vaticanes, pour une bataille des Hébreux de Moïse contre les Amalécites³.

Les rois étrangers dans les Octateuques⁴; les rois hébreux dans notre manuscrit portent le costume du *Basileus* byzantin : longue tunique bordée d'or, chlamyde et bandeau d'or; le peuple est vêtu le plus souvent d'une simple tunique de couleur, avec quelquefois un manteau ample, couvrant les deux épaules et retenu par les

¹ Cf. n° 85, fig. 11.

² Cf. n° 2. Nous ne trouvons pas, dans le 333, le double chiton de couleurs différentes, que portent parfois les prêtres de l'Oct. 746 (fol. 241; cf. Ouspenski, Ser. 139), cf. Graeven, *Die Madonna zwischen Zacharias und Johannes* (*Byzantinische Zeitschrift*, t. X, 1901, p. 4).

³ Vat. Gr. 333, n° 97. — Vat. Gr. 746, fol. 202. — Dans la miniature correspondante du 747, et dans celle du Sérail (Ouspenski, n° 128), les soldats conservent les costumes du rouleau de Josué.

⁴ Oct. Sm., fol. 284 v° (Ouspenski, n° 291). — Vat. Gr. 746, fol. 133 v°, 485, etc. — Cf. fig. 11 (n° 85).

coudes¹. Les esclaves, les enfants, les soldats ont des tuniques plus courtes.

Le costume féminin est assez variable; nous trouvons à la fois la robe longue à manches ajustées, couverte d'un manteau formant voile²; la tunique ornée au col d'une bande d'or, avec une sorte de turban en mousseline³; la robe byzantine à manches très amples, et la coiffe blanche⁴. Ces types se rencontrent aussi bien dans les Octateuques que dans le Livre des Rois.

La ressemblance des costumes est précisée en quelque sorte par la ressemblance des attitudes. Il n'y a pas ici lieu de s'étonner, l'art byzantin étant arrivé au xi^e siècle à une stylisation presque complète; les peintres du Livre des Rois sont d'ailleurs particulièrement rigides à ce sujet : les gestes d'élocution, d'accueil, d'ennui, de prière⁵ s'y trouvent reproduits exactement en chaque occasion. Les remarques faites par M. Millet sur les gestes dans les figures des mosaïques de Daphni peuvent s'appliquer à toutes ces miniatures⁶.

Cette ressemblance conjuguée des costumes et des attitudes est poussée dans certaines images jusqu'à l'identité : ainsi notre miniature n° 26 (fig. 1)⁷, semble en partie une minutieuse reproduction de la miniature du Psautier 746, fol. 85 (fig. 2) : dans l'une Samuel, dans l'autre Abraham, sont assis dans le même fauteuil de bois doré, à

¹ Par exemple fig. 2 (n° 26) et Sérail (Ouspenski, n° 196). — Cf. aussi Palat. Gr. 381, fol. 170.

² Les six femmes de David, au n° 79.

³ Abigail, femme de Nabal, puis de David, au n° 64.

⁴ Melchol, femme de David, au n° 80 b.

⁵ L'attitude de la prière debout est toujours conservée dans le manuscrit des Rois, sauf au n° 85. Cf. fig. 9, où David se prosterne; il a toujours cette attitude dans d'autres manuscrits, par exemple le Psautier, Vat. Gr., 1927.

⁶ G. Millet, *Le monastère de Daphni* (*Monuments de l'art byzantin*, t. I, 1899, 2^e partie, chap. iv).

⁷ L'image parallèle du manuscrit du Sérail (Ouspenski, n° 49) est d'une ressemblance moins frappante.

dossier rond et coussin vert, placé de trois quarts. Les deux vieillards portent la même tunique bleu ciel à bandes mauves, le même manteau de teinte jaunâtre. Leur geste est identique; Samuel pourtant adresse aux Juifs des reproches, tandis qu'Abraham reçoit le serment de son serviteur, avec gravité, certes, mais avec confiance. L'extrême différence du reste des deux scènes montre bien qu'il n'y a là qu'une rencontre; elle n'en est pas moins très frappante : les deux peintres se servaient évidemment de modèles semblables.

Si, quittant les personnages, nous passons maintenant à l'iconographie de certaines scènes, nous remarquons de semblables parallélismes. Nous trouvons dans chaque manuscrit un certain nombre de Nativités; si nous mettons à part certaines représentations exceptionnelles, la Naissance d'Abraham¹, par exemple (Ἡ γέννησις Ἀβραάμ), où l'enfant déjà grand est figuré debout aux pieds de sa mère, nous pouvons distinguer deux types principaux. La Maternité couchée procède du type de Nativité de la Vierge dont l'expression la plus parfaite est la célèbre mosaïque de Daphni² : dans la Naissance de Moïse³, nous retrouvons les deux femmes apportant les plats à l'accouchée; dans la Naissance de Salomon⁴, la place réciproque et l'attitude des deux nourrices, l'une tenant l'enfant, l'autre versant l'eau d'une aiguière. Le second modèle, d'un réalisme plus hardi, représente des Maternités assises. Nous ne l'avons pas rencontré en dehors des représentations de l'Ancien Testament : il est très fréquent dans l'Occident : Naissance d'un fils de Lot, d'Isaac, des enfants de Rébecca, de Rachel, de Sarra⁵; la Naissance de Samuel est deux fois représentée de cette façon au début de notre manuscrit⁶.

Il en est de même pour la scène — fréquemment traitée partout

¹ Vat. 746, fol. 63.

² Cf. Millet, *Le monastère de Daphni*, pl. XVIII.

³ Oct. Vat. Gr. 746, fol. 152; Sérail, Ouspenski, n° 92.

⁴ Vat. Gr. 333, n° 93.

⁵ Oct. Vat. Gr. 746, fol. 77 v°, 79, 89, 113, 119; Sérail, n°s 51 et 54.

⁶ Vat. Gr. 333, n°s 3 et 6.

Planche I

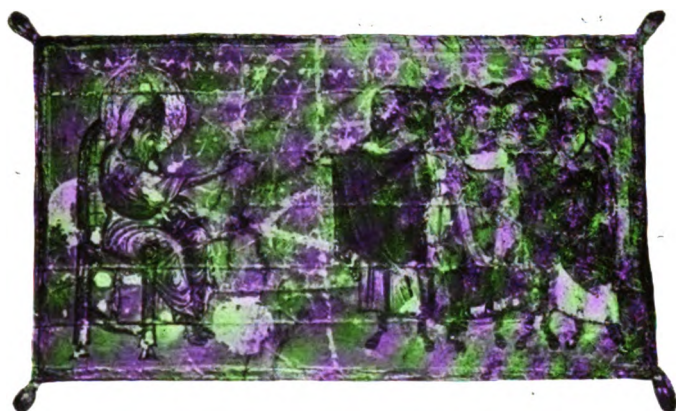


FIG. 1. — SAMUEL ADRESSE DES REPROCHES AUX JUIFS.
(Vat. gr. 333, n° 26.)



FIG. 2. — SERMENT DU SERVITEUR D'ABRAHAM.
(Vat. gr. 746, fol. 85.)

— de la Mise au tombeau¹ : le sarcophage est de forme assez variable : il peut être de plan absolument rectangulaire² ou, au contraire, avoir le côté de la tête brisé en un angle de 120°³. Cette seconde forme a amené dans certaines miniatures de l'Octateuque l'emploi d'une très bizarre perspective⁴, que nous ne retrouvons pas chez notre peintre. Les couvercles sont souvent représentés⁵. Dans les Octateuques, le mort porte tantôt le même costume que durant sa vie; d'autres fois, il est enveloppé de bandelettes⁶; ce second type ne se rencontre pas dans le Livre des Rois. Les assistants sont toujours placés de la même façon : les uns pleurent à droite et à gauche du tombeau; deux personnages, placés en arrière du sarcophage, maintiennent le corps en l'entourant de leur bras droit.

Pour les scènes de repas, la disposition est également toujours la même : la table demi-circulaire présente au spectateur son côté rectiligne, orné d'un tapis drapé. Les convives occupent le demi-cercle⁷. Ils sont toujours tous assis, à la différence de ce qui se passe pour la Cène, dans les Évangélistes. Sur la table, trois grandes coupes d'or.

Des ressemblances iconographiques se rencontrent encore, comme il est naturel de s'y attendre, dans la représentation du Temple de Jéhovah. Le tabernacle et l'autel se trouvent figurer pour eux-mêmes, comme commentaire du texte de Moïse, dans l'Exode, qui en

¹ Plus proche des funérailles de la Vierge que de la mise au tombeau du Christ, à laquelle la présence de la Vierge douloureuse donne un caractère particulier. Cf. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, p. 489 et suiv.

² Oct. 746, fol. 149, 151, 468, 471, etc.; Vat. Gr. 333, nos 61, 98, 100, 102.

³ Oct. 746, fol. 89; Vat. Gr. 333, no 99.

⁴ Oct. 746, fol. 59 v°.

⁵ Par exemple : Vat. Gr. 333, no 99; Oct. 746, fol. 89.

⁶ Par exemple : Oct. 746, fol. 471.

⁷ Par exemple : Vat. Gr. 333, nos 59 et 71. Une exception, no 23, Samuel est assis au côté rectiligne de la table, placée de profil.

fait la description¹. La tradition byzantine compare tout naturellement le tabernacle à un ciborium², composé d'une coupole, parfois surmontée d'une croix³ et posée sur quatre colonnes. Il est souvent fermé par une balustrade pleine⁴; on y pénètre alors par une porte de bois à un ou deux battants. L'autel, analogue à l'autel chrétien, est une simple table carrée recouverte d'un tapis rouge à peine drapé qui descend jusqu'au sol. Il est placé tantôt sous le ciborium, tantôt devant. Ces deux éléments essentiels suffisent partout à indiquer que l'action se passe dans le lieu saint : ils sont même parfois, dans leurs dimensions, réduits au point de n'être plus un décor proportionné, mais une simple indication⁵. C'est auprès d'eux que Samuel couche dans le temple, devant eux qu'il prie avec Héli, qu'il reproche à ses fils leurs prévarications⁶. Ils montrent le caractère sacré des pains qu'Abimélec donne à David, de l'onction que Salomon reçoit de Sadoc⁷.

Par contre, nous rencontrons une vraie difficulté en ce qui concerne l'arche d'alliance. Elle est, en effet, très souvent représentée

¹ Oct. 746, fol. 260, cf. Séraïl, n° 139; pour l'autel, oct. 746, fol. 257 v°; Séraïl n° 147.

² Les exemples de ciborium et d'autel sont très fréquents dans l'iconographie byzantine : ils représentent le temple de Jérusalem jusque dans les scènes de présentation de la Vierge au temple : Évangile d'Ivroun (Schlumberger, *L'épopée byzantine*, t. II, p. 105); Millet, *Le monastère de Daphni*, pl. XIX, 2, etc.). Dans d'autres cas, ils prennent leur vrai sens chrétien, par exemple dans les scènes de communion des apôtres; mosaïque de Sainte-Sophie de Kief, dans Diehl, *Manuel*, p. 481. Pour les modèles architecturaux, cf. Cabrol, *Dict. d'archéologie chrétienne*, t. III, p. 2, col. 1606. De même le puits auprès duquel Saül demande son chemin aux femmes (n° 21) a la forme tréflée du baptistère byzantin. On la retrouve pour la piscine de Siloé et le puits de la Samaritaine dans l'Évangile (Bibl. nat., manuscrit 74; cf. Cabrol, *op. cit.*, t. II, p. 1, col. 457; Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*. Paris, 1916, p. 603, et *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, Bibl. nat., t. I).

³ Vat. Gr. 333, n° 97; Oct. 746, fol. 241; Séraïl n° 139.

⁴ *Ibid.*, et dans les scènes de présentation.

⁵ Séraïl, nos 155, 171.

⁶ Vat. Gr. 333, n° 6, 7, 18.

⁷ Nos 52, 97.

dans notre manuscrit : les miracles que produit sa présence marquent les débuts de l'histoire de Samuel ¹, et c'est à David que revient l'honneur de l'avoir ramenée à Jérusalem ². Dans les nombreuses miniatures qui la représentent elle est toujours figurée de la même façon : une façade latérale de maison, ou, si l'on veut, un carré surmonté d'un triangle isocèle. L'ensemble est de couleur jaune pâle; un chérubin — du type ordinaire de l'art byzantin : une tête entourée de six ailes — placé au milieu, en est le seul ornement ³.

Nous n'avons pas rencontré l'analogue de cette figuration. Au cours de l'illustration des Octateuques, l'iconographie de l'arche d'alliance varie d'ailleurs singulièrement : c'est pendant toute l'histoire de Moïse une sorte d'armoire dorée, ou ornée de brillantes couleurs; la partie supérieure est arrondie, et elle repose parfois sur quatre pattes d'animaux ⁴. Au-dessus sont placés deux chérubins immenses, sans doute fixés au mur derrière elle.

Puis, lorsque Josué succède à Moïse, l'interprétation change; le peintre copie, en effet, l'arche du rouleau de la Vaticane. Elle a la forme d'un coffre à toit à double rampant, placé sur une planche épaisse ornée de pierreries. Les chérubins sont dessinés sur la face latérale du coffre, sous la forme d'anges adorant le Seigneur, et non plus de la manière traditionnelle ⁵.

Dans la Bible du Vatican ⁶ elle prend une forme demi-cylindrique, ornée de clous d'or et de pierres précieuses.

¹ *Rois*, I, iv et suiv.

² *Rois*, II, vi.

³ Cf. fig. 11.

⁴ Oct. 746, fol. 234-235 v^o, etc.; Sérail, n^o 137, 161, etc. — Cette représentation est analogue à celle du Cosmas Indicopleustès (Vat. Gr. 699, fol. 48; cf. Cosimo Stornaiolo, *Le miniature della topografia cristiana di Cosma Indicopleustès*. Milan, 1908, Introduction, p. 17 et la note). Sur les rapports du Cosmas et des Octateuques, voir plus bas, p. 63.

⁵ Cf. Rouleau de Josué, tav. II; Oct. 746, fol. 443 et suiv.; Sérail, n^o 226, etc.

⁶ Vat. Regin., I, fol. 8.

Le mode de transport de l'arche apporte de nouvelles différences : la perspective est assez bien respectée pour la place des quatre porteurs dans le rouleau de Josué et ses imitations ; dans le Livre des Rois¹, leur position est au contraire tout à fait fantaisiste. Dans une scène au moins des Octateuques, on la transporte au moyen de deux barres de bois glissées dans des crampons et formant brancards². Elle n'est pas, ailleurs que dans notre manuscrit, placée sur un chariot³.

La tradition est donc très instable ; cela peut s'expliquer par la rareté relative des représentations de l'arche ; mais les divergences que nous venons de signaler au cours même du commentaire biblique suffisent à prouver son manque d'homogénéité. Les premiers illustrateurs de l'Octateuque, ceux qui ont continué leur œuvre en traitant le Livre des Rois se sont servis de plusieurs traditions ; peu imaginatifs ou plutôt peu soucieux de créer une œuvre originale pourvu qu'ils fissent une œuvre adaptée, ils ont rassemblé des éléments parmi les différents textes illustrés : ils ont ainsi rencontré le rouleau de Josué ou son prototype, et là on suit facilement leur procédé d'imitation⁴. Ils ont de même copié d'autres ouvrages qui n'avaient, avec cette tradition antique, que des rapports plus ou moins lointains : l'exemplaire qu'ils possédaient ne semble pas, d'après l'iconographie de l'arche, avoir été beaucoup plus long que celui que le temps nous

¹ N° 10.

² D'ailleurs représentés maladroitement tous deux du même côté (Oct. 746, fol. 331, et Smyrne-Hesseling, *op. cit.*, p. 68, n° 224). C'est le procédé de transport indiqué par la Bible, au moment de la construction de l'arche (*Exode*, XXXVII, 3).

³ Vat. Gr. 333, n° 14, 15, 85 et 86. Le texte biblique explique aussi cette variante ; cf. *Rois*, I, vi, 7.

⁴ Pour le rouleau de Josué, cf. : *Il rotulo di Giosuè, Codice Vaticano Palatino greco 431, riprodotto in fototipia è fotocromica a cura della Biblioteca Vaticana*, 2 vol. Milan, 1905. — Comparaison avec les Octateuques : J. Strykowski, *Der Bilderkreis des Griechischen Physiologus*. Leipzig, 1899, p. 118 et suiv. ; G. Millet, *L'Octateuque byzantin d'après une publication de l'Institut russe à Constantinople*, *Revue archéologique*, t. XVI, 1910, p. 76 et suiv. ; Muñoz, *Alcune osservazioni intorno al Rotulo di Giosuè e agli Octateuchi illustrati*. Byzantion, t. I, 1924, p. 475 et suiv.

a conservé. Ces différences intérieures nous permettent donc de distinguer les originaux. Pour illustrer le Livre des Rois à la manière des Octateuques, le peintre disposait, semble-t-il, d'une histoire de David parente, certes, mais distincte en son origine des modèles de l'Octateuque.

Bien entendu, l'artiste qui, le premier, illustra ainsi l'Octateuque et les Rois d'une façon suivie s'est trouvé souvent obligé de créer : tantôt le modèle à lui proposé ne s'adaptait pas absolument au texte, tantôt même tout prototype manquait; gardant alors ses habitudes de dessin, l'iconographie des personnages, des attitudes, de certaines scènes, il continuait le récit sans guide, avec assez d'habileté pour que nous puissions difficilement distinguer ce qui lui revient parmi la masse des emprunts qu'il a faits, dont nous ne connaissons qu'une partie.

Le manuscrit du Livre des Rois nous apparaît ainsi comme continuant directement la tradition des Octateuques; cela ne nous oblige pas à croire à la constitution primitive d'une Bible complète datant du iv^e siècle, moment où M. Muñoz croit qu'existait déjà, sur un rouleau, une édition complète de l'Octateuque¹. Il nous semble bien que le peintre qui réalisa le premier exemplaire des Octateuques sous leur forme actuelle utilisa successivement plusieurs rouleaux, racontant différents fragments de la Bible et dépendant de traditions sensiblement divergentes. La date de ces rouleaux peut, sans doute, être reculée jusqu'au iv^e siècle. La compilation à laquelle nous devons Octateuques et Livre des Rois est peut-être bien postérieure.

En tout cas, notre manuscrit ne peut nous en présenter l'édition première : travaillant d'après un rouleau, le miniaturiste n'aurait pas adopté certains groupements de quatre miniatures qui l'obligent à réduire jusqu'à l'excès les dimensions de chaque scène. Il copiait évidemment un modèle analogue, mais où les images avaient gardé plus d'ampleur.

¹ Muñoz, *op. cit.*, p. 482.

Malgré leur petite taille et leur mauvais état, celles du Vat. Gr. 333 nous transmettent une fraction perdue de la tradition byzantine, et d'autres rapprochements vont nous permettre de mieux connaître l'un des modèles dont s'est servi l'illustrateur du Livre des Rois.

∴

Beaucoup de psaumes sont attribués à David, qui les aurait composés en certaines circonstances précises de son existence. L'illustration du Livre des Rois doit forcément se rencontrer avec celle des Psautiers. Cela n'obligerait pas à une identité. Nous remarquons, en effet, que l'iconographie de ces sujets est tout à fait différente au Livre des Rois de ce qu'elle est dans les Psautiers vulgaires, à illustration marginale¹. C'est à peine si, dans celui du Vatican, nous pouvons retrouver pour la consécration et la pénitence de David², pour son combat avec Goliath³ quelques ressemblances très vagues : les personnages sont, dans les deux premières miniatures, placés en l'ordre inverse de celui où nous les avons ; pour le duel, si les combattants ont des gestes assez voisins, ils se trouvent encadrés par une foule de guerriers à pied ou à cheval ; Goliath tombant est représenté deux fois. Pour l'épisode d'Absalon⁴, les miniatures sont également tout à fait différentes.

Il y a d'ailleurs dans la conception du Psautier vulgaire, que Tikanen nomme « monastique et théologique », et celle purement narrative et historique du Livre des Rois et des Octateuques une différence capitale. Elle se traduit par la présence fréquente, en face des

¹ Cf. Kondakof, *Miniatures du Psautier Choudof*, Moscou, 1878, en russe, 15 planches, et Psautier, Vat. Gr. 1927.

² Vat. Gr. 1927, fol. 264 v^o, 90 v^o.

³ Fol. 254 v^o et 264 v^o. Cette seconde réplique est plus proche de notre version ; elle est suivie dans la partie gauche de la miniature du fol. 265 d'un « David tranchant la tête de Goliath » qui n'exclut pas non plus toute comparaison. Par contre, le « David vainqueur entouré de musiciens » ne ressemble pas à celui de notre miniature n^o 44.

⁴ Vat. gr. 1927, fol. 204 ; Vat. Gr. 333, n^o 96.

différentes scènes, de celles qui, dans le Nouveau Testament, leur paraissent parallèles¹. On rencontre même le Christ, debout ou assis sur un trône, présidant des scènes de l'Ancien Testament². Il apparaît, avec le nimbe crucifère, dans le nuage qui sert, un peu partout, à indiquer la présence de Dieu³; il y est entouré à la fois de chérubins et d'anges priant⁴.

Un exemple, d'ailleurs, éclairera cette différence d'interprétation. Parmi les Odes, prières choisies dans toute la Bible et qui sont comprises dans le Psautier, se trouve l'invocation d'Anna au Tout-Puissant [Προσευχὴ Ἀννᾶς μητρὸς Σαμουὴλ]⁵. Aucune miniature n'illustre dans notre manuscrit ce passage du texte. Il est au contraire commenté par deux bandes d'images, quatre scènes, dans le Vat. Gr. 1927. Elles nous montrent : 1° Anna en prière. 2° Des archers s'écroulant (τέξον θονατῶν ἐσθénéησεν, verset 4). 3° Le Christ juge, l'enfer et les âmes justifiées et condamnées (Κυρίος... κατάρχει εἰς ᾧου καὶ ἀνάγει, verset 6). 4° Le sage, le fort, le riche (qui ne doivent pas se fier à leurs biens, verset 10), plus une personnification de la Justice. Rien n'est plus éloigné de cette recherche abstraite que l'illustration des Octateuques.

Nous ne pouvons établir non plus aucun rapport iconographique entre les images du Livre des Rois et celles du psautier Chloudov, œuvre originale⁶.

Tout au contraire, il y a une parenté étroite entre notre commentaire de l'histoire de David et le Psautier « aristocratique ». Le célèbre manuscrit de Paris⁷ n'est, il faut le rappeler, que l'exemplaire

¹ Vat Gr. 1927, fol. 57, 135, etc.

² Par exemple *Psautier*, Vat. Gr. 1927, fol. 237, 241 v°.

³ Fol. 61 v°, 94, 136 v°, etc.

⁴ Fol. 177, 185, 187, 203, 261 v°, etc.

⁵ *Livre des Rois*, I, II, dans notre manuscrit, fol. 6, col. 2.

⁶ Comparer par exemple Kondakof, *Miniatures...*, pl. XI, n° 4, et notre miniature n° 92, fig. 9.

⁷ Bibl. nat., manuscrit Gr. 139, cf. Omont, *Fac-similés des miniatures des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*. Paris, 1902.

le plus complet et le plus parfait au point de vue artistique de toute une série dont plusieurs autres témoins nous sont connus : citons la « Bible du Vatican » (Reg. I), le Psautier du Vatican (Vat. Pal. Gr. 381), ceux de Vatopédi, de la Marcienne et le Psautier Barberini (Gr. 320)¹. Tous sont du x^e et du xi^e siècle. Seule la date du Psautier de Paris reste incertaine, selon qu'on admet ou non le réemploi de miniatures antiques pour l'illustration d'un manuscrit du x^e siècle avec lequel elles se trouvent aujourd'hui². Alors que Kondakof en faisait une œuvre de la renaissance macédonienne³, Kraus n'y voit déjà plus qu'une copie très belle d'un original alexandrin. Rudolf Berliner⁴ date cette copie elle-même du vi^e siècle.

Quoi qu'il en soit, du vi^e au xii^e siècle, ces miniatures représentent une tradition suivie; nous en trouvons des témoins dans les Homélies de saint Grégoire de Nazyanze⁵, dans le Cosmas du Vatican⁶, dans les Octateuques. Ce sont, bien entendu, les scènes de la vie de Moïse : Passage de la mer Rouge, Moïse sur le mont Sinaï⁷, qui ont ici servi de modèles. La comparaison a été souvent faite : on souligne surtout, comme pour l'interprétation du Rouleau de Josué, le petit nombre de personifications conservées par le peintre des Octateuques ; on retrouve toutefois les figures de la Nuit, de la Mer, du Désert et

¹ Pour la liste complète, cf. Diehl, *Manuel*, p. 574 et suiv.

² Cf. G. Millet, *L'Octateuque byzantin d'après une publication de l'Institut russe de Constantinople (Revue archéologique, t. XVI, 1910, p. 80)*. — G. Millet, *L'art byzantin*, dans A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. I, p. 224. — Tikkanen, *Der Psalter Illustration in Mittel Alter*. Helsingfors, 1898, II, 2, p. 124 et suiv. — Kraus, *Geschichte der Christlichen Kunst*. Fribourg, 1896, t. I, p. 453.

³ Kondakof, *Histoire de l'art byzantin*. Paris, 1886, t. II, p. 30.

⁴ D'après le compte-rendu de J. Strykowski (*Byzantinische Zeitschrift*, t. XIX, 1910, p. 242).

⁵ Bibl. nat., Gr. 510. — Omont, *op. cit.*, pl. XLII.

⁶ Vat. Gr. 699. — Stornajolo, *Le miniature della topografia Cristiana di Cosma Indicopleustès*. Milan, 1908.

⁷ Omont, *op. cit.*, pl. IX et X. — Oct. Sér., n^o 121, 142, 143.

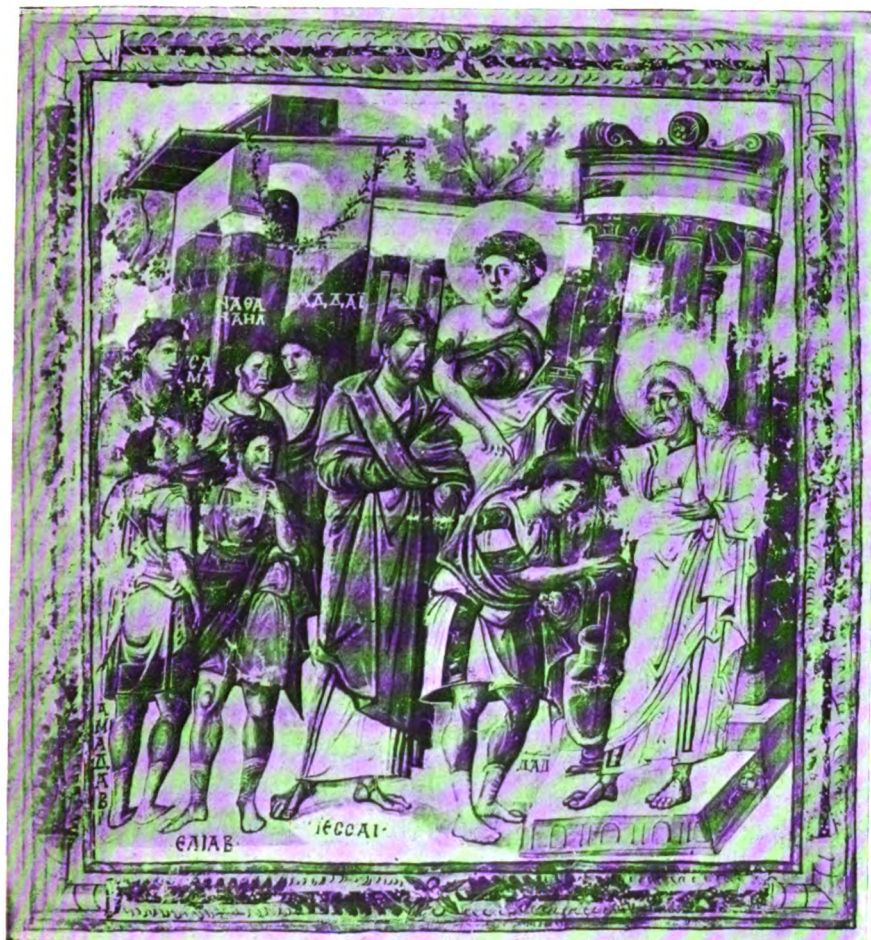


FIG. 3. — ONCTION DE DAVID.

(Bibl. nat., ms. gr. 139. — Omont, *op. cit.*, pl. III.)



FIG. 4. — ONCTION DE DAVID.

(Vat. gr. 333, n° 40.)

celle de l'Abîme entraînant le Pharaon dans les flots de la mer Rouge¹.

De cette comparaison, personne ne nous semble avoir tiré un parti suffisant. La série de rapprochements qu'apporte le manuscrit du Livre des Rois nous permettra, sur le Psautier lui-même, quelques remarques importantes. Nous allons étudier ces scènes une à une.

1. *David est sacré roi par Samuel*². — La représentation de cette scène dans le Psautier est remarquable par sa belle composition : à gauche six frères de David, au centre Jessé, et au second plan une personnification féminine de l'humilité [*πρατής*] de David; à droite David incliné recevant l'onction de Samuel, debout sur une estrade. Derrière se dressent de majestueux édifices, un portique parmi les arbres d'un jardin. Ils servent, pour la composition, à remplir la partie supérieure de la miniature, dont le format, sensiblement plus haut que large, ne saurait être entièrement occupé par tous ces personnages alignés.

Cette disposition se retrouve, presque identique, dans notre manuscrit³ : mais les frères de David y sont au nombre de sept¹, placés sur deux rangs; le personnage allégorique, le seul dont le nom ne soit pas inscrit sur la miniature même, est banalisé : ce n'est plus

¹ Omont, *op. cit.*, p. 8, n. 3. — Ouspenski, *op. cit.*, texte, p. 145. — Winogradski, *Les miniatures de la Bible du Vatican*. Moscou, 1873, p. 148. — J. Strykowski, *Der Bilderkreis des Griechischen Physiologus*. Leipzig, 1899, p. 116.

² Psautier. Omont, *op. cit.*, pl. III, et notre fig. 3. — Elle est reprise très exactement — sauf pour les couleurs — dans le Vat. Reg. I. — Cf. Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, pl. XIII. — Voir encore : Barb. Gr. 320, fol. 1 v^o. La composition du Psautier de Venise n^o 17 est extrêmement différente. — Schlumberger, *L'Épopée byzantine à la fin du X^e siècle*. Paris, 1890, t. I, p. 165.

³ Vat. Gr. 333, fol. 22 v^o, n^o 40, fig. 4.

⁴ On remarque sur cette miniature un procédé fréquemment employé par l'illustrateur du Livre des Rois, et que nous n'avons pas retrouvé ailleurs : la différence de teint entre les personnages est marquée par l'alternance régulière, pour les parties nues, des fonds verdâtres et des fonds rosés.

qu'une femme en robe montante, à manches, coiffée d'une sorte de turban, où l'on retrouve le nimbe du Psautier, mal interprété par l'imitateur. Le fond est occupé par des édifices d'une grande banalité, resserrés qu'ils sont par la forme allongée du cadre.

Donc, deux remarques : l'une, qui ne nous étonne pas, étant donnée la date de notre manuscrit : l'artiste a peu de goût pour les belles architectures et pour les allégories ; l'autre, plus étrange : la composition de la scène, dans la miniature allongée, a quelque chose de plus facile. Au lieu de resserrer, d'une façon que Kondakof jugeait peu réussie¹, le groupe des frères de David, elle les présente plus simplement, sans doute, mais dans un style décoratif qui est mieux en accord avec l'ampleur du reste de la composition². Elle est également très supérieure à la scène correspondante des Homélies de saint Grégoire de Nazyanze, évidemment inspirée du même original³.

La comparaison des couleurs, d'après les indications de M. Omont pour le Psautier et les Homélies, d'après notre observation pour la Bible du Vatican et le Livre des Rois, montre que, sauf quelques teintes fondamentales : tuniques bleues de Jessé et de Samuel, manteau jaunâtre de Jessé, les différentes versions sont très indépendantes les unes des autres. Cela nous permet peut-être de supposer que le prototype lointain de toutes ces représentations était simplement dessiné, ou rehaussé seulement de quelques teintes — celles que nous retrouvons partout — à la manière du Rouleau de Josué⁴.

¹ Kondakof, *op. cit.*, p. 33.

² Les frères de David sont au nombre de sept dans le Livre des Rois, I, xvi, 10 — de six dans les Chroniques, II, 13-15 — où ils portent les noms indiqués par la miniature du Psautier. M. Omont a mal vu lorsqu'il dit qu'il en manque un sur les six, Asam, dont le nom était sans doute inscrit dans la partie de la miniature aujourd'hui effacée, à gauche de sa tête (*op. cit.*, p. 6).

³ Omont, *op. cit.*, pl. XXXVII. La figure allégorique y est complètement supprimée.

⁴ Pour la date des couleurs du Rouleau de Josué, cf. Muñoz, *op. cit.*, p. 480, et le commentaire de l'éditeur Vatican. Il existe par ailleurs une



FIG. 5. — COMBAT DE DAVID ET DE GOLIATH.
(Bibl. nat., ms. gr. 139. — Omont, *op. cit.*, pl. IV.)

Planche IV

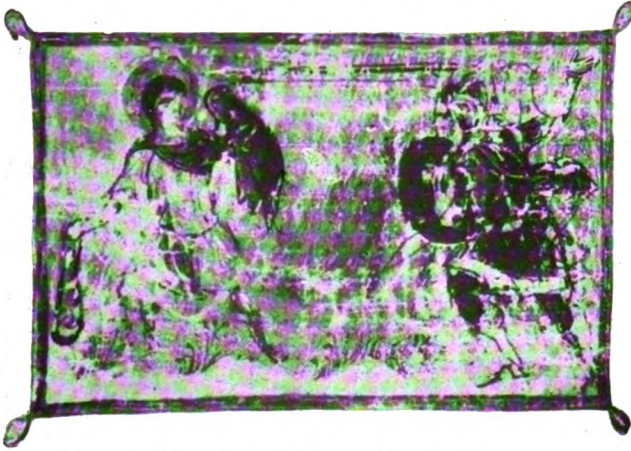


FIG. 6. — DAVID ET GOLIATH.
(Vat. gr. 333, n° 42.)



FIG. 7. — *a*) DAVID TRANCHE LA TÊTE DE GOLIATH.
b) LES JUIFS REPOUSSENT LES PHILISTINS DANS LEUR VILLE.
(Vat. gr. 333, n° 43.)

2. *David et Goliath*¹. — Une miniature unique représente dans le Psautier, l'une au-dessus de l'autre, deux scènes séparées dans le Livre des Rois : a) David et Goliath s'affrontent; b) David tranche la tête de Goliath qu'il a abattu. Elles sont pourtant parentes : les attitudes des quatre personnages s'y retrouvent fidèlement, le peintre du Livre des Rois a même oublié de reproduire sur le sol le casque de Goliath vaincu qui roule en bas de la page du Psautier. Mais rien de l'entourage somptueux et harmonieux de Paris n'a été conservé : pas plus les guerriers, analogues à ceux du Rouleau de Josué, qui encadrent la seconde scène que les personnages allégoriques, la Force de David, la Fanfaronnade de Goliath qui les accompagnent au combat². C'est, d'une part, le même parti pris de simplification; d'autre part, la même tendance à la décoration riche et équilibrée.

3. *Couronnement de David*³. — La miniature du Livre des Rois est malheureusement très abîmée; la parenté est pourtant reconnaissable à la place du pavois, différente de celle qu'il occupe dans les autres élévations du manuscrit⁴, et à l'attitude des porteurs, surtout des deux personnages de droite. Les architectures ont disparu, et

ressemblance frappante entre ces différentes « Onctions de David », et certaines scènes de « Présentation de la Vierge au temple ». Le groupement des personnages et même certains détails architecturaux sont semblables. Cf. par exemple Millet, *Monuments byzantins de Mistra*. Paris, 1910, fresque de Peribleptos, pl. 131 et dans Schlumberger, *L'épopée byzantine*, t. II, p. 464, une miniature du Ménologe de Basile II. C'est la troisième ressemblance signalée entre notre manuscrit et des scènes de la vie de la Vierge.

¹ Omont, pl. IV (notre fig. 5). Vat. gr. 333 : fol. 24, n° 42 et 43 a, fig. 6 et 7. Comparer l'interprétation très proche du Psautier du Pantocrator dans O. M. Dallon, *Byzantine Art and Archeology*. Oxford, 1911, p. 467.

² Le Psautier Barberini, Gr. 320, présente du combat de David et de Goliath une reproduction qui a subi les mêmes amputations que celle du Livre des Rois. Cf. aussi : *Psalt. des Berlin. Univ.*, dans Tikkanen, *op. cit.*, II, p. 129.

³ Omont, pl. VI. Vat. Gr. 333, fol. 44, n° 83.

⁴ Vat. Gr. 333, nos 25 d, 99, 101.

aussi le personnage allégorique qui couronne David. Par contre, notre manuscrit présente sur la gauche un groupe de gens applaudissant qui n'a pas son correspondant dans le Psautier.

4. *Pénitence de David*¹. — Ce sujet va nous permettre des remarques plus grosses de conséquences. Le manuscrit des *Homélies* de saint Grégoire de Nazyanze² comporte lui aussi une miniature née de la même tradition. La parenté de ces trois scènes éclate au premier abord. Et pourtant elles diffèrent profondément dans leur composition même. On dirait que les trois peintres avaient à leur disposition une série d'éléments, parmi lesquels ils ont choisi, et qu'ils ont ensuite arrangés à leur guise. Ce sont : un trône de bois, de forme carrée, couvert d'un épais coussin, devant lequel est placé un tabouret; David assis, portant la main gauche à sa couronne, en un geste de lassitude, et allongeant l'autre devant lui; David prosterné, genoux en terre et les mains suppliantes; le prophète Nathan, debout, dans l'attitude de l'élocution; un ange menaçant; un personnage symbolisant la pénitence de David. Mais le mélange est complet : David sur son trône est en face de Nathan dans le Psautier et le Livre des Rois; le trône est vide dans les *Homélies*. David est prosterné devant Nathan dans les *Homélies*, devant le nuage d'où sort la main bienveillante de Dieu dans les *Rois*, solitaire dans le Psautier. L'ange est derrière le trône dans les *Rois*, au-dessus de David prosterné dans les *Homélies*; il est en quelque sorte remplacé dans le Psautier par le personnage allégorique³. Enfin Bethsabée apparaît dans les *Homélies*.

¹ Omont, pl. VIII (notre fig. 8); Vat. Gr. 333, fol. 50 vo, n° 92, fig. 9.

² Bibl. nat. 510, fin du ix^e siècle. Omont, *op. cit.*, pl. XXXIII.

³ L'ordre des éléments se trouve donc ainsi distribué, de gauche à droite :

<i>Psautier.</i>		David, trône.	Nathan,	David Pénitence.
			ange	
<i>Homélies.</i>	Bethsabée.	trône.	David.	Nathan.
<i>Livre des Rois.</i>	ange.	David. trône.	Nathan.	David, présence de Dieu.



FIG. 8. — PÉNITENCE DE DAVID.
(Bibl. nat., ms. gr. 439. — Omont, *op. cit.*, pl. VIII.)



FIG. 9. — PÉNITENCE DE DAVID.
(Vat. gr. 333, n° 92.)

Malgré cette confusion, la similitude étroite de chaque personnage, des costumes, des attitudes ne permet aucun doute sur leur origine commune. Comment donc expliquer ces transformations? Si nous considérons comme primitive la disposition du Psautier, nous sommes obligés d'admettre que l'ange provient, dans les deux autres miniatures, d'une déformation de la « Pénitence ». Or, il n'y a rien de commun entre leurs attitudes, et nous avons vu que le geste a, plus que toute autre chose, tendance à se conserver. La disposition de l'Homélie est évidemment une correction : le trône vide en fournit la preuve. La composition primitive devait comporter deux scènes : l'une, reproches de Nathan à David; l'autre, pénitence de David. Et le groupement du Livre des Rois nous semble bien le meilleur : a) Nathan dévoilant à David la menace de l'ange; b) David s'humiliant devant Dieu. Le nuage divin a passé inaperçu des deux autres versions; plutôt que de présenter l'agenouillement de David sans objet, le peintre des Homélies a déplacé Nathan; celui du Psautier a commenté son attitude par la représentation de la *Metávoztz*¹.

Si nous groupons les conclusions qui ressortent de ces quatre études, nous croyons pouvoir affirmer : 1° que notre manuscrit du Livre des Rois, quoique postérieur au Psautier de Paris et à l'édition des Homélies de saint Grégoire de Nazyanze, nous apporte une version plus voisine du prototype; 2° que l'illustrateur du Psautier a été obligé de resserrer la composition de scènes qui se présentaient sous une forme plus allongée dans le modèle; 3° que ce modèle était vraisemblablement un rouleau, où des scènes comme le combat de David et de Goliath et la décapitation de Goliath, celle de David et

Nous pourrions également noter, mais comme simple témoin à cause de la très grande déformation des types, l'ordre des personnages dans le Psautier Vat. Gr. 1927; folio 90 v° où la scène est inversée :

Nathan David prosterné David Ange.
trône

¹ Le caractère antique de ces personnifications, et le parti pris qu'a contre elles notre illustrateur permet de supposer que cette figure faisait elle aussi partie du prototype.

Nathan et la pénitence de David, se suivaient, horizontalement, sans interruption¹. Le découpage du Livre des Rois et surtout la composition verticale du Psautier ne sont pas originales; 4^e l'illustration de ce rouleau ne comportait que quelques teintes essentielles, le reste étant seulement dessiné.

L'importance de ces conclusions est considérable; elles permettent en effet d'apporter quelques vraisemblances sur la date du Psautier de Paris : original ou copie, il dépend lui-même d'un prototype ancien, antérieur au ix^e siècle, vraisemblablement contemporain du Rouleau de Josué, qu'on date d'ordinaire aujourd'hui du vr^e siècle, et auquel il devait ressembler. Mais la constitution du type harmonieux dans sa composition et son exécution dont le Psautier de Paris est le plus bel exemplaire semble bien devoir être attribuée à une époque plus tardive, puisqu'elle est restée inconnue à l'illustrateur de notre manuscrit, alors que la tradition plus ancienne survivait.

Il est d'ailleurs possible que toutes les miniatures du Psautier n'aient pas la même origine. En tout cas, toutes les traditions qu'elles représentent sur les thèmes de l'histoire de David ne sont pas connues du Livre des Rois : nous n'y trouvons ni David jouant de la harpe, ni David tuant un lion, ni l'exaltation de David, ni même la prière d'Anna, mère de Samuel². La scène qui suit la victoire de David commentant le chant des filles d'Israël : « Saül en a massacré mille, et David en a massacré dix mille », est toute différente dans chaque manuscrit : au Livre des Rois les femmes dansent joyeusement, en une sorte de ronde, devant David portant au bout d'une lance la tête de Goliath. Le peintre du Parisinus met face à face une

¹ La comparaison entre le passage de la mer Rouge dans le Psautier (Omont, pl. IX, Diehl, *Manuel*, p. 569) et dans les Octateuques (Sérail, n° 121; Diehl, *Manuel*, p. 576) fournit un nouvel argument formel sur ce point. Voir plus haut, p. 57, n. 1.

² Omont, *op. cit.*, planches I, II, VII, XI.

seule danseuse et Saül jaloux écoutant l'éloge de son futur rival. Rien de commun¹.

Le caractère des miniatures qui encadrent dans le Livre des Rois celles qui sont de même origine que le Psautier n'est pas extrêmement différent : la première entrevue de Saül et de David², qui suit la consécration de celui-ci est, également fort bien composée; elle révèle dans l'attitude et le visage de David, dans le caractère de l'architecture, la même influence de l'antiquité. Les mêmes remarques s'appliquent au mariage de David et de Melchol, à la scène où David reçoit d'Abimélech les pains et la lance, à l'exécution d'Abimélech³, aux différentes scènes qui se passent dans la caverne⁴.

Nous ne pouvons toutefois affirmer absolument qu'elles soient tirées du même original; nous sommes seulement tenté de croire qu'il contenait plutôt une histoire de David que les seules images du Psautier. C'est de ce « rouleau de David » que notre manuscrit nous apporterait le premier témoignage suivi, comme les Octateuques nous livrent, outre la copie du « rouleau de Josué », un reflet du « rouleau de Moïse », dont certaines compositions ont été utilisées par l'auteur du Psautier. Sa date nous semble très ancienne : en nous servant du procédé que propose Graeven⁵, nous constaterons que Samuel et Abimélech, grands prêtres, portent toujours la tunique et le pallium, costume antique antérieur à la fixation du type byzantin, c'est-à-dire au ^{vi}e siècle. Au début du manuscrit, par contre, le grand prêtre Héli porte tunique et « lacerna », plus le bonnet rituel : ce détail permettrait d'attribuer aux miniatures de cette série une date postérieure.

¹ Omont, pl. V; Vat. Gr. 333, fol. 24, n° 44.

² Vat. Gr. 333, fol. 23 v°, n° 41.

³ *Ibid.*, nos 46 b, 52 a, 53 a.

⁴ *Ibid.*, surtout n° 58 b, 59.

⁵ Graeven, *op. cit.*, Byz. Zeit, 1901, p. 3.

Il serait difficile et hasardeux de fixer d'une façon un peu stricte les limites de l'« Histoire de David » qui a servi d'original partiel à la fois à notre ouvrage et aux Psautiers. L'étude de certaines miniatures peut nous fournir quelques renseignements sur d'autres familles plus ou moins connues.

Mais toutes nos miniatures ne peuvent servir ainsi à donner un rang à notre manuscrit parmi les représentations iconographiques : seules présentent un intérêt direct celles dont le sujet a été traité ailleurs. Notre miniaturiste a été ainsi amené à présenter un Enlèvement d'Élie, sujet fréquent dès les débuts de l'art chrétien. Il faut remarquer qu'il s'agit du peintre de la seconde manière; nous avons dit que l'exemplaire complet du Livre des Rois byzantin, s'il a jamais existé, n'était plus à sa disposition¹; il se contente, le plus souvent, de reproduire des scènes traditionnelles : pour son Enlèvement d'Élie, comme pour son Absalon, ou son Élie au désert, dont la parenté est difficile à retrouver², il avait sans doute un modèle.

L'Enlèvement d'Élie sur un char de feu, alors qu'il se promène dans la montagne avec Élisée à qui il laisse son manteau, a succédé naturellement sur les sarcophages chrétiens au motif de l'Enlèvement de Proserpine; il a pris le type des apothéoses d'empereur³. Dans ces reproductions et sur la porte de Sainte-Sabine à Rome⁴, où le

¹ Cf. p. 42.

² Nos 96 et 103. La représentation d'Absalon dans le Psautier, Vat. Gr. 1927 est très différente.

³ Cf. Mrs. Strong, *Apotheosis and after Life*. London, 1915, pl. VII, p. 64. Cohen, *Monnaies impériales*, VII, p. 318, n° 760. — Franz Cumont, *Études syriennes*, Paris, 197, p. 96 et 103. — Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*. Paris, 1920 : t. IV, 2^e partie, col. 2670. — Sarcophage du Latran, dans Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*. Milan, 1904, t. I, p. 205.

⁴ J.-J. Berthier, *L'Église de Saint-Sabine à Rome*. Rome, 1910, p. 232. L'interprétation plus libre et plus belle que dans les sarcophages, a, par son format allongé verticalement, de la ressemblance avec la miniature de notre manuscrit.

sujet est traité, l'iconographie est stricte : le char, attelé de quatre chevaux, monte de gauche à droite; Élie se retourne pour donner son manteau à Élisée; à droite, en bas, un personnage, étendu sur le sol, symbolise le Jourdain : il vient évidemment du personnage mythologique qui assiste traditionnellement, à cette place, au rapt de Proserpine comme aux apothéoses impériales¹.

Les représentations des miniatures ont gardé la marque de cette iconographie : nous la retrouvons manifestement dans les manuscrits du Cosmas Indicopleustès², où Millet voit une source des Octateuques illustrés³. Les différents manuscrits sont d'ailleurs divergents; celui du Vatican ne comporte que deux chevaux; celui de Florence⁴ ne présente pas le fleuve personnifié; il est remplacé par de l'eau courante. La miniature des Homélies de saint Grégoire de Nazyanze⁵ réunit les deux images du fleuve, personnage sortant de l'eau. Dans la Bible du Vatican⁶, les chevaux montent de droite à gauche; le fleuve est toujours dessiné.

De toute cette tradition païenne notre miniaturiste semble s'être dégagé⁷. Son œuvre frappe par plusieurs caractères qui en font une des plus belles du livre : ses dimensions d'abord; elle est de beaucoup la plus grande; sa liberté d'interprétation ensuite. Contrairement à ses habitudes, l'artiste a négligé l'équilibre de sa composition : très développée en hauteur, elle montre le char s'envolant d'un beau mouvement dans la partie supérieure; son dessin et la perspective

¹ Cf. aussi certaines peintures des catacombes. Cabrol, *loc. cit.*

² Fol. 124 vo.

³ Millet, *Art byzantin*, p. 214; Graeven, *op. cit.*, p. 3, et Stornajolo a sa suite, *op. cit.*, p. 17, considèrent au contraire l'original du Pentateuque comme antérieur au Cosmas du Vatican.

⁴ D'après Garucci, *Storia dell' arte Cristiano*. Prato, 1876, vol. III, pl. 147 et commentaire. La miniature du manuscrit du Sinai. Dalton, *op. cit.*, p. 435, est analogue à celle du Vatican.

⁵ Omont, *op. cit.*, pl. XLII.

⁶ Reg. I, fol. 14 b.

⁷ Fig. 10.

curieuse de la roue gauche ne se retrouvent pas dans les scènes analogues¹. Par contre la pose des quatre chevaux, l'attitude d'Élie qui vient de lâcher son manteau sont conformes à la tradition. Dans la partie inférieure, Élisée seul, très à gauche, reçoit le manteau, en suivant des yeux son compagnon ; devant lui quelques herbes représentent la plaine. Le fleuve a disparu. Nous retrouvons ici cette recherche de simplicité et ce parti pris contre les personnifications venues de l'art païen qui caractérisent notre manuscrit. Ajoutons que le peintre est fidèle au texte : il n'est, dans la Bible, question du fleuve que pour dire que les prophètes s'en étaient éloignés.

D'autres scènes permettent aussi quelques rapprochements : ainsi la parenté entre les décapitations du Livre des Rois² et celles, si nombreuses, du Ménologe de Basile³. Il est vrai que, dans cet ouvrage où le même sujet s'est trouvé tant de fois traité, le peintre a dû rencontrer la plupart des attitudes réciproques possibles de l'exécuteur et de la victime ; toutefois l'envol harmonieux d'un court manteau, qui prolonge et amplifie le mouvement du bras opposé, se retrouve d'une façon précise dans certaines miniatures des deux manuscrits. Nous pouvons d'ailleurs signaler d'autres rencontres : une Nativité de la Vierge⁴ procède du type étudié plus haut des Maternités couchées ; la Mise au tombeau du prophète Micha⁵ ressemble à celles des Octateuques et du Livre des Rois. Mais la rigidité de ces représentations dans tout l'art byzantin est trop absolue pour que nous puissions conclure à une influence directe dans un sens ou dans l'autre.

¹ Cf. par contre, un char analogue dans un manuscrit d'Oppien. Venise, Gr., 479. Dalton, *op. cit.*, p. 256.

² Vat. Gr. 333, nos 39 b, 55 a, 76, 82 b.

³ *Il Menologio di Basilio II*. Milan, 1907. Voir en particulier, nos 70, 109, 224, 295, 403. Comparer aussi le martyre d'Anthimos dans un manuscrit grec du ^{ix} siècle du British Museum : Add. Ms. 11870. — Dalton, *op. cit.*, p. 262.

⁴ No 22.

⁵ No 298.

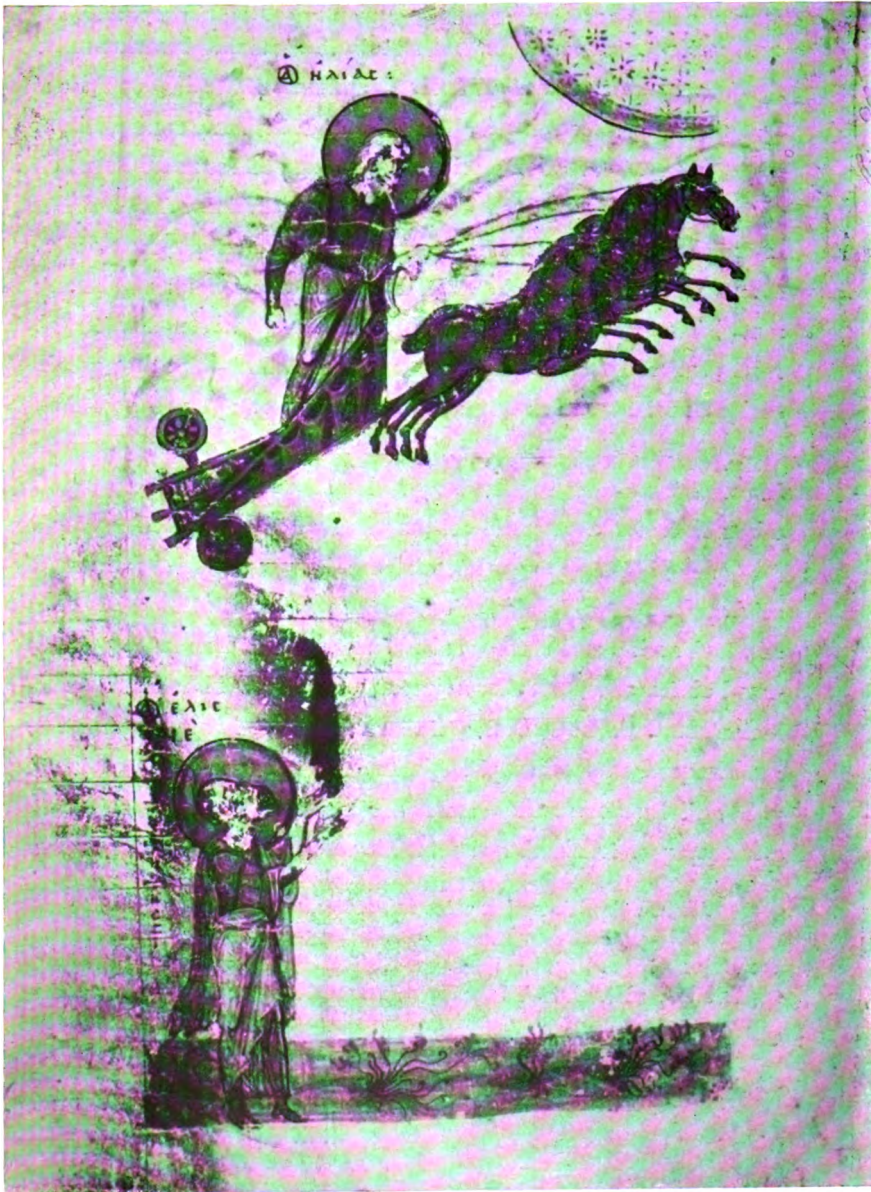


FIG. 10. — ASCENSION D'ÉLIE.
(Val. gr. 333, n° 104.)

..

En dehors des modèles déjà connus, le manuscrit du Livre des Rois nous apporte, témoignage précieux, toute une série de nouvelles scènes, inconnues jusqu'ici dans la tradition byzantine. Sans doute une connaissance plus complète des monuments figurés permettrait-elle de classer quelques sujets encore dans des séries étudiées. Nous ne pouvons terminer cet examen sans en distinguer certaines, à la fois plus réussies et mieux conservées.

Ainsi, le caractère antique est très bien conservé dans le Sacrifice d'Elcana¹; sur la pente d'une colline, le père de Samuel, vêtu de draperies pâles et comme transparentes, égorge un bélier aux cornes magnifiques. Toute la série de miniatures qui raconte l'exil de l'arche chez les ennemis a une grande précision de dessin et une grande richesse de couleurs²; les charges de cavalerie, dont nous avons plusieurs exemplaires, ont trouvé dans ce manuscrit une composition savante : les cavaliers chargent en ligne sur un rang; le cheval le plus proche du spectateur — celui du général — est traité entièrement; les autres sont représentés seulement par leur tête et leur train avant. Si l'on compte, on découvre parfois que le nombre de cavaliers, de têtes de chevaux et de pattes ne correspond pas tout à fait; mais le bloc triangulaire a du mouvement; les ennemis, resserrés dans le coin droit de l'image, sont eux aussi représentés dans un triangle, pêle-mêle, confus de corps, d'armes et de chevaux³.

La scène où Samuel oint Saül, celle où Sadoc oint Salomon; l'histoire de Jonathas vainqueur des Philistins et mangeant du miel, David et Saül dans la caverne, l'assassinat d'Isboseth sont aussi des images charmantes et fraîches.

Mais le chef-d'œuvre est certainement la miniature qui montre le

¹ N° 4.

² N°s 12, 13, 14, 15, 16 a.

³ N°s 28 b, 85 b (fig. 11), et 89.

retour de l'arche dans la maison de David¹. Elle est à peu près carrée. En bas, défile tout un cortège; David jouant de la viole, suivi de musiciens, s'avance derrière l'arche, qu'accueillent, sur la droite, des Hébreux agitant sistres et cymbales.

A moitié caché par le chariot et les vaches rituelles, l'imprudent Oza s'écroule, frappé par la lance d'un ange qui vole au-dessus de lui. Et en haut, à droite, un musicien à *lacerna* blanche et toque gris clair joue de l'orgue²; deux esclaves en maillot blanc actionnent la soufflerie.

Ce petit tableau, où tout le dessin a été repris par une plume trempée dans l'or, a une grâce, une richesse et une harmonie qui font regretter la perte du modèle.

D'ailleurs, dans son ensemble, toute cette illustration a une grande délicatesse. Il est dommage qu'avant la fin du livre II le commentateur s'arrête ainsi. Peut-être pouvons-nous espérer que notre miniaturiste peignait d'après un modèle plus long, et que, puisque les circonstances arrêtent ainsi ce témoignage, une autre copie, retrouvée par hasard, nous apportera encore quelque jour d'autres chapitres de la Bible en images.

Jean Lassus.

¹ N° 85 c, fig. 11.

² La présence d'un orgue n'a rien qui puisse surprendre; on en rencontre un, de forme assez analogue au nôtre, dès le iv^e siècle, sur les bas-reliefs qui ornent le piédestal de l'Obélisque de Théodore, à Constantinople. Cf. Wace and Traquair, *Journ. Hellen. st.*, 1909, p. 65. Toutefois, dans le Vat. Gr. 333, le musicien semble jouer sans clavier, en fermant les tuyaux avec ses mains. Nous n'avons pas retrouvé la trace de ce procédé.



FIG. II. — a) DAVID PRIANT.

b) DAVID VAINQUEUR.

c) DAVID RAMÈNE L'ARCHE; CHATIMENT D'OZA.

(Vat. gr. 333, n° 83.)

CATALOGUE DES MINIATURES DU VAT. GR. 333

LIVRE I

No des miniatures	Sujet	Fol.	Référence
1	Elcana et Anna; Phennana et ses cinq enfants — dans un cadre décoratif.	5	I, 8
2 a	Anna est interpellée par un esclave, en présence du grand prêtre Héli.	—	14
b	Héli bénit Anna.	—	17
3 a	Elcana et Anna, debout, se tiennent embrassés.	5 v°	19
b	Naissance de Samuel.	—	20
c	Elcana et Anna discutent sur la vocation de Samuel.	—	22
4 a	Elcana sacrifie un bouc.	6	24
b	Samuel est présenté à Héli par sa mère.	—	26
5	Les fils d'Héli brutalisent et dépouillent un fidèle; Héli en prière.	6 v°	II, 15
6 a	Naissance de Samuel. — Anna et Elcana devant Héli.	7	20
b	Héli et Samuel enfant prient dans le temple.	—	26
c	Héli reproche leur conduite à ses fils.	—	23
d	Un prophète devant Héli.	—	27
7	Le songe de Samuel dans le temple.	7 v°	III, 5
8 a	Samuel est proclamé prophète devant les Juifs.	8	20
b	Samuel en prière.	—	
9 a	Les Juifs sont mis en fuite; — fantassins et cavaliers.	8 v°	IV, 2
b	Le peuple hébreu délibère devant l'arche.	—	4
c	Les ennemis entendent de leur camp la clameur d'Israël.	—	6
10 a	Délibération et transport de l'arche.	9	11
b	Iemcinaïos vient annoncer la défaite aux Juifs.	—	13
11	A la nouvelle de la défaite, Héli tombe et se tue.	—	18
12	Les Philistins découvrent qu'en présence de l'arche, leur idole Dagon est tombé de son socle.	9 v°	V, 3
13	Les satrapes délibèrent sur les calamités causées par la présence de l'arche. Pluie de flamme et de cendres.	10	7
14	Départ de l'arche sur un chariot trainé par deux vaches; foule.	10	VI, 10

N° des miniatures	Sujet	Fol.	Reference
15	L'arche est rendue aux Juifs; sacrifice des vaches.	10 v°	13
16 a	Un ange frappe les Hébreux qui ont vu l'arche.	11	19
b	Sur le conseil de Samuel, on abat les idoles.	—	VII, 3
17 a	Samuel prie.	11 v°	9
b	Charge de la cavalerie juive; les ennemis s'enfuient.	—	10
18	Samuel adresse des reproches à ses fils.	12	VIII, 1
19 a	Les Israélites demandent un roi à Samuel.	—	4
b	Samuel en prière.	—	7
20 a	Samuel proclame le code de la royauté.	12 v°	6
b	Les Juifs regagnent chacun leur ville.	—	22
21	Saül et son esclave demandent leur route aux femmes, près du puits.	13	IX, 11
22	Saül rencontre Samuel.	13 v°	13
23	Samuel, Saül et d'autres personnages à table.	14	24
24 a	Samuel oint Saül.	14 v°	X, 1
b	Samuel et Saül s'embrassent.	—	—
25 a	Les ennemis assiègent la ville de Iabès.	15 v°	XI, 1
b	Saül rassemble l'armée.	—	8
c	Victoire de Saül.	—	—
d	Saül est élevé sur le bouclier et sacré roi par Samuel.	—	15
26	Samuel adresse des reproches aux Juifs.	16	XII, 1
27	Samuel prie; et Dieu ravage les moissons du peuple.	16 v°	18
28 a	L'armée de Saül.	17	XIII, 2
b	Les Hébreux, par une charge de cavalerie, mettent les Philistins en fuite ¹ .	—	—
29 a	Saül offre un sacrifice.	17 v°	XIII, 9
b	Samuel reproche à Saül cette usurpation.	—	11
30 a	Les Hébreux chez un forgeron philistin.	18	XII, 20
b	Saül triste, dans la montagne où les Hébreux se cachent. — Jonathas et son écuyer franchissent le fleuve.	—	XIV, 6
31 a	Jonathas et son écuyer gravissent la montagne, puis précipitent des pierres sur le camp des ennemis affolés.	18 v°	XIV, 15
b	Saül prend conseil du prêtre; les Hébreux sortent de leurs cachettes; l'armée se rassemble.	—	20

¹ Le texte parle au contraire d'une défaite des Hébreux qui se réfugient dans des grottes. XIII, 6. L'inscription « ἀνδραγαδοί » du miniaturiste ne permet pourtant pas de douter du sens de sa miniature.

N° des miniatures	Sujet	Fol.	Référence
32 a	Saül au milieu de sa cavalerie.	19	26
b	Jonathas de sa lance accroche un rayon de miel, tandis que la cavalerie traverse une forêt.	—	27
33	Le peuple mange de la viande sanglante; Saül offre un sacrifice.	19 v°	32
34 a	Discussion entre Saül et Jonathas; les Hébreux tirent au sort.	20	42
b	La cavalerie de Saül met les ennemis en fuite.	—	47
35	Samuel reproche à Saül, devant ses hommes, d'avoir offert un sacrifice.	20 v°	XV, 13
36	Saül laisse la vie au roi Agag.	—	8
37	Autre scène de reproches de Samuel à Saül.	21 v°	14
38	Samuel se détourne de Saül.	—	28
39 a	Samuel et Saül.	22	—
b	Samuel décapite Agag.	—	33
40	En présence de ses sept frères, de son père Jessé et d'une femme, David enfant reçoit l'onction de Samuel.	22 v°	XVI, 13
41	David paraît devant Saül.	23	21
42	Combat de David et de Goliath.	23 v°	XVII, 42
43 a	David coupe la tête de Goliath abattu.	24	51
b	La cavalerie israélite force les Philistins à se réfugier dans leur ville.	—	52
44	David, portant la tête de Goliath, est accueilli par les chants des filles d'Israël.	—	XVIII, 6
45	Devant Saül comparait David craintif.	24 v°	16
46 a	David massacre les Philistins.	—	27
b	Saül marie David à sa fille Melchol.	—	—
47	Saül assis essaie de frapper de sa lance David qui joue de la lyre.	25	XIX, 10
48 a	Saül nu prophétisant devant Samuel et David.	26 v°	24
b	Jonathas et David.	—	XX, 1
49 a	Le repas de Saül.	27	XX, 24
b	David s'enfuit dans la campagne.	—	—
50	Pendant le repas, Saül menace Jonathas de sa lance.	27 v°	33
51 a	Jonathas et son esclave à la recherche de David.	28	35
b	David sort de sa cachette et retrouve Jonathas.	—	42
52 a	Le prêtre Abimelech, épié par Doeg, donne à David une lance et deux pains.	28 v°	XXI, 6
b	David dort à la porte du roi Achis.	—	11
c	David paraît devant Achis.	—	—

N ^o des miniatures	Sujet	Fol.	Référence
53 a	David et ses frères dans la caverne.	29	XXII, 1
b	Saül délibère avec ses lieutenants.	—	6
54	Conseillé par Doec, Saül fait comparaitre devant lui Abimelech et les siens.	29 v ^o	11
55 a	Sur l'ordre de Saül, Doec décapite Abimelech et les autres prêtres.	30	18
b	David reçoit Abiathar, échappé au massacre.	—	21
56 a	David priant.	30 v ^o	XXIII, 2
b	David défait les ennemis.	—	5
c	Saül et ses conseillers.	—	7
d	David et Abiathar.	—	10
57	Rencontre de Jonathas et de David.	31	16
58 a	L'armée de Saül et celle de David séparées par une montagne.	31 v ^o	28
b	Saül se repose dans la caverne où sont cachés David et les siens.	—	XXIV, 4
59	David coupe un morceau du manteau de Saül endormi.	32	
60	Comme Saül se retire avec ses gens, David lui présente le morceau coupé de son manteau.	32 v ^o	10
61	Mise au tombeau de Samuel.	33	XXV, 1
62 a	David envoie ses esclaves chez Nabal.	—	5
b	Nabal refuse le tribut aux envoyés de David.	—	9
63 a	Le refus de Nabal est rapporté à David.	—	13
b	David part pour châtier Nabal.	—	—
64	Abigail se prosterne devant David.	34	23
65	Mort de Nabal.	34 v ^o	XXV, 38
66	Abigail et ses servantes se présentent devant David.	—	41
67	Tandis que Saül dort, David lui prend sa lance et un tonnelet.	35 v ^o	XXVI, 12
68	David rend à Saül la lance et le tonnelet.	36	18
69 a	David se met au service du roi Achis.	36 v ^o	XXVII, 2
b	Rentrant du combat, David est reçu par ses deux épouses.	—	3
70 a	Saül priant.	37 v ^o	XXVIII, 6
b	Saül déguisé consulte la pythonisse qui évoque l'âme de Samuel.	—	14
71	Repas de Saül chez la pythonisse.	—	25
72	Bataille entre Saül et les ennemis.	38	XXXI, 1
73	Saül se jette sur son épée; son écuyer se tue.	—	6
74	Les corps de Saül et de ses fils sont brûlés, et leurs restes ensevelis.	—	13

LIVRE II

No des miniatures	Sujet	Fol.	Référence
	Bandeau décoratif.	39	
75	Un messager apporte à David le diadème de Saül.	39 v°	I, 2
76	David fait décapiter le messager, meurtrier de Saül.	40	15
77 a	David prie au milieu de ses soldats.	40 v°	II, 1
b	Quatre combats singuliers entre les gens d'Isboseth et ceux de David.	—	15
78 a	Abner tue Asaël qui le poursuivait.	41	23
b	Ioab sonne de la trompette pour arrêter le combat.	—	28
79	David, ses six épouses et ses six enfants.	41 v°	III, 2
80 a	Isboseth et son conseiller Abner.	42 v°	7
b	Melchol est rendue à David.	—	15
81 a	Abner est assassiné par Ioab.	43 v°	27
b	La mort d'Abner est annoncée à David.	—	28
c	David suit les funérailles d'Abner.	—	31
82 a	Les conjurés égorgent Isboseth dans son lit.	44	IV, 7
b	David fait exécuter les assassins.	—	12
83	David est élevé sur le bouclier.	—	V, 3
84	Construction de la ville de David.	44 v°	V, 9
85 a	David en prière.	45 v°	23
b	David et sa cavalerie mettent les ennemis en fuite.	—	25
c	David, jouant de la viole et entouré de musiciens — dont un organiste — amène l'arche dans sa ville; Oza est frappé par l'ange.	—	VI, 5
86 a	David chez Abeddara.	46	12
b	L'arche est transportée de la maison d'Abeddara à la cité de David — David danse.	—	15
c	Melchol reproche à David d'avoir dansé.	—	20
87 a.	Nathan en prière.	47	VII, 4
b	Nathan porte à David les ordres du Seigneur.	—	17
88	Prière de David devant l'arche.	47 v°	18
89	David et ses cavaliers écrasent les ennemis.	48	VIII, 1
90 a	Sur l'ordre d'Hannon, roi d'Amalec, on rase la barbe des envoyés de David et on coupe la moitié de leurs manteaux.	49	X, 4
b	Cette nouvelle est apportée à David.	—	5
91 a	Au siège de Rabbah, Urrias est tué.	50	XI, 17
b	La nouvelle de sa mort est apportée à David.	—	22

N° des miniatures	Sujet	Fol.	Référence
92	Pénitence de David; un ange le menace et Nathan l'exhorte.	50 v ^o	XII, 1
93	Naissance de Salomon.	51 v ^o	24
94 a	Absalon fait étrangler Ammon dans un banquet.	53	XIII, 28
b	Les fils de David, à cheval, fuient la maison d'Absalon.	—	29
c	Un messager apporte à David la nouvelle du meurtre.	—	30
95 a	Sur l'ordre d'Absalon, ses esclaves incendient la moisson de Ioab.	55	XIV, 30
b	Dispute entre Absalon et Ioab.	—	31
c	Tous deux paraissent devant David.	—	33
96	Absalon reste accroché par les cheveux à un arbre.	60	XVIII, 9

LIVRE III

	Bandeau décoratif.	70	
97	Aux acclamations du peuple, Salomon reçoit l'onction de Sadoc.	71 v ^o	I, 39
98 a	David donne ses derniers conseils à Salomon.	72 v ^o	II, 1
b	David est déposé dans le tombeau.	—	10
99 a	Salomon est mis au tombeau.	89 v ^o	XI, 43
b	Roboam est élevé sur le bouclier.	—	—
100	Roboam est mis au tombeau.	94 v ^o	XIV, 31
101	Abia est élevé sur le bouclier.	95	—
102	Abia est mis au tombeau.	—	XV, 8
103	Élie, dans le désert, est nourri par deux corbeaux.	98 v ^o	XVII, 6

LIVRE IV

	Bandeau décoratif.		
104	Élie est enlevé au ciel sur un char de feu, et jette son manteau à Élisée.	199 v ^o	II, 11
Au verso du dernier feuillet : Esquisse d'un arbre de Jessé.			

¹ A partir de cette miniature, le style change complètement. Voir ci-dessus, p. 5.

LE CANDÉLABRE PASCAL

DE

SAINT-PAUL-HORS-LES-MURS

La basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs conserve un candélabre pascal qui rappelle seul, au milieu de la splendeur des marbres neufs, le souvenir du mobilier presbytéral que possédait l'antique basilique, après que les restaurations et les embellissements en eurent fait, au ^{xii}^e siècle, une des plus belles églises de Rome. L'intérêt de ce candélabre n'est pas seulement de rester l'un des rares témoins de l'ancienne basilique que l'incendie de 1823 ait épargnés : il dépasse, si je puis dire, l'enceinte du sanctuaire, car les sculptures qui, à l'entour, illustrent des scènes de l'Évangile le désignent à l'attention comme un monument pour ainsi dire unique dans tout le pays romain. Aussi se trouve-t-il cité en bonne place par les nombreux auteurs qui ont parlé de l'art du moyen âge à Rome ; mais les quelques lignes qui lui sont de-ci de-là consacrées, sont parfois inexactes et toujours rapides.

Et pourtant ce n'est pas un monument anonyme et perdu dans la nuit de la chronologie : une inscription, gravée sur un des anneaux qui partagent le candélabre en plusieurs registres, fait connaître le nom des auteurs et permet ainsi de dater le monument avec une approximation suffisante. Le texte de l'inscription, bien qu'il n'ait pas toujours été bien vu, notamment par Clausse¹, n'offre aucune difficulté de lecture ; en voici la copie exacte :

+ EGO NICONAUS DE ANGILO CUM PETRO BASSALLETTO HOC
OPUS COPLEVI.

¹ *Les marbriers romains*. Paris, 1897, p. 134.

Les deux auteurs du candélabre, Nicolas, fils d'Angilo, et Pietro Vassalletto, ne sont pas des inconnus. Le premier exécuta en 1180¹, en collaboration avec un certain Jacobus, fils de Laurentius, la clôture du chœur de San Bartolommeo d'Isola et éleva, lui seul, un portique décoré de mosaïques devant la basilique du Latran; ces œuvres ont à peu près complètement disparu, mais le souvenir qui s'en est conservé nous fait voir dans celui qui les conçut un artiste au talent très divers. Quant à Pietro Vassalletto, d'après Giovannoni, il aurait travaillé, en 1154, à l'église des Saints-Cosme-et-Damien et, en 1185, à la cathédrale de Segni et ce serait son fils qui, contrairement à ce que disent de Rossi et Bertaux, aurait commencé vers 1225 le cloître de Saint-Jean-de-Latran; mais cette chronologie ne paraît pas très satisfaisante si l'on essaie d'y introduire précisément le candélabre pour lequel Vassalletto a collaboré avec maître Nicolas.

A quelle époque, en effet, de l'activité des deux artistes convient-il d'attribuer le candélabre de Saint-Paul? Il ne faut pas oublier que c'est Nicolas qui est désigné par l'inscription comme le maître de l'œuvre; or, il n'aurait pu tenir un pareil rang avant les années postérieures à 1170, puisque l'on sait que son père et ses oncles exécutaient une série d'œuvres importantes entre 1147 et 1154. Si donc l'on admet que le Vassalletto qui avait élevé en 1154 un tombeau dans l'église des Saints-Cosme-et-Damien est le même que celui qui travaillait au candélabre avec Nicolas dans les années postérieures à 1170, il est difficile de comprendre qu'il n'ait tenu à cette époque qu'un rôle de second; il semble donc plus logique de distinguer, avec de Rossi², du Vassalletto des Saints-Cosme-et-Damien, le Vassalletto du candélabre et d'attribuer à la maturité de celui-ci la construction de la galerie nord-est du cloître de Saint-Paul et les premiers tra-

¹ Cette date, ainsi que la plupart de celles qui suivent, sont connues par des inscriptions dont le texte nous a été conservé; cf. là-dessus Frothingham, *The Monuments of christian Rome* (p. 350-351), et Giovannoni, *Opere dei Vassalletti marmorari romani* (in *L'Arte*, 1908).

² In *Bullettino di archeologia christiana*, 1891, p. 90-93.

vaux du cloître de Saint-Jean-de-Latran¹; cette grande œuvre, qui fut sans doute sa dernière, date des alentours de 1225 : on peut donc admettre qu'il faisait l'épreuve de son ciseau sur le candélabre de Saint-Paul de trente à quarante ans plus tôt, c'est-à-dire entre 1185 et 1195. Si l'on se rappelle qu'en 1180 Nicolas commençait à faire figure de maître à San Bartolommeo d'Isola, on déduira aisément du rapprochement de ces dates que le candélabre de Saint-Paul-hors-les-Murs a dû être sculpté aux environs de l'année 1190².

Telle est l'importance historique générale du monument : elle suffirait à justifier une étude un peu détaillée. Mais son aspect particulier de colonne pascale historiée en augmente encore l'intérêt, car la subordination à la liturgie pascale imposait à l'iconographie un aspect déterminé et l'obligation de disposer les scènes sur une colonne forçait l'artiste à résoudre certains problèmes techniques spéciaux.

Le candélabre pascal de Saint-Paul est, en effet, parmi tous ceux qui se sont conservés jusqu'à nous, le premier et l'un des rares que l'on ait songé à décorer de sculptures historiées; les colonnes pascales qui, dans beaucoup d'églises, se dressent encore à côté de l'am-

¹ Bertaux (cf. *Rome*, t. II. Paris, Laurens, 1905, p. 79) attribue, lui aussi, au même artiste le candélabre de Saint-Paul et les premiers travaux du cloître de Saint-Jean-de-Latran. M. Lavagnino (cf. *San Paolo sulla Via Ostiense*. Rome, coll. *Le chiese di Roma illustrate*, p. 70) attribue au même artiste les premiers travaux du cloître du Latran et de celui de Saint-Paul.

² Il ne semble pas possible, en l'état actuel des choses, de tirer quelque indication complémentaire de l'inscription qui se déroule au-dessous de la signature des auteurs : les dégradations que le temps a fait subir à la pierre rendent en effet difficile le déchiffrement de plusieurs passages de l'inscription; en voici le relevé : OJONOFIERIOU IOMEIVSSITOLIMI OQVITNSITISVITAMKC SATECFLLSI. Ciampini (*Vetere Monumenta*, I, p. 25) en donnait en 1690 la lecture suivante, rendue difficile (déjà!), disait-il, par l'usure de la pierre et assez fantaisiste en effet : O QUI TRANSITIS VITAM ROGO POSCITE CELSI OTHONUS FIERI MONACHUS ME JUSSIT OLIM PIUS. Ce qu'on peut dire, c'est que l'inscription semble désigner le donateur du candélabre; mais il faut pour l'instant renoncer à lire son nom, qui nous eût peut-être permis de préciser davantage la date du candélabre.

bon, sont le plus souvent décorées de mosaïques qui enlacent l'élégante silhouette dans leurs rubans chatoyants de cubes de marbre; sur le candélabre de Saint-Paul, aucune trace de mosaïque n'apparaît : son aspect est donc tout à fait particulier.

Mais est-il pleinement original? Non : sans évoquer un monument comme la colonne Trajane qui, par ses proportions, sa fonction architecturale, l'ordonnance de ses sculptures, est bien différente de notre modeste candélabre, mais dont la vue a pu néanmoins frapper nos artistes, on ne peut cependant oublier deux œuvres éminentes où l'art des premiers siècles chrétiens s'est essayé à orner une colonne de scènes figurées. C'est d'abord la colonne de bronze élevée à Hildesheim par saint Bernward aux alentours de l'an 1000, sur laquelle des scènes évangéliques s'enroulent à la manière des reliefs de la colonne Trajane que saint Bernward avait dû voir à Rome¹. Ce sont surtout les colonnes du ciborium de San Marco à Venise, œuvre byzantine du v^e ou du vi^e siècle, apportée d'Orient sur les rives de l'Adriatique par quelque pèlerin épris d'art, qui se sera laissé séduire par cette décoration élégante disposée autour des colonnes en registres superposés².

Maitre Nicolas a-t-il vu ces œuvres? C'est bien improbable et les rapprochements qu'on peut faire entre certains détails du ciborium byzantin, par exemple, et certains traits du candélabre ne sont pas décisifs. Mais il est permis de supposer que nos sculpteurs ont pu connaître par ouï-dire un pareil genre de monuments. Du reste, si l'idée première de décorer une colonne de sculptures historiées n'est pas d'eux et si, comme semblent le prouver les colonnes du portique de Lucques³, ils n'ont pas été seuls au xii^e siècle à la réaliser, ils l'ont exprimée en un langage qui leur est personnel.

¹ Cf. E. Molinier, in *Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'André Michel, t. I², p. 854-855.

² Cf. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I, p. 444 et suiv.

³ Cf. Mario Salmi, *La scultura romanica in Toscana*. Florence, 1928,

∴

Les sculptures du candélabre racontent le cycle pascal. Rien de plus naturel, puisque c'est la liturgie de Pâques qui donne sa raison d'être au monument et que le cierge qui brille à la cime le soir du samedi saint représente le Christ ressuscité. L'inscription qui se déroule autour de la base du candélabre exprime en phrases d'un lyrisme contourné la grandeur du symbole :

+ ARBOR POMA GERIT · ARBOR EGO LUMINA GESTO ·
PORTO LIBAMINA · NUNTIO GAUDIA SED DIE FESTO ·
SURREXIT CRISTUS · NCM TALIA MUNERA¹ PSTO

« Un arbre porte des fruits; arbre moi aussi, je porte des lumières, je porte l'offrande. J'annonce, au jour de la fête, la bonne nouvelle : Christ est ressuscité; c'est, en effet, l'image du divin Sacrifié² que je montre aux yeux. »

Les sculptures illustrent à leur façon le même thème : elles représentent les scènes de la Passion et de la Résurrection en négligeant certains épisodes et en insistant sur d'autres. La scène de l'Arrestation, fait étrange, n'est pas représentée, contrairement à ce qu'on a dit parfois³, et le cycle commence sur le registre inférieur avec la comparution de Jésus devant Caïphe, à laquelle fait suite la Dérision.

fig. 185, 186, 187. A Lucques le parti pris est moins net que sur le candélabre : les scènes, rares et rudimentaires, sont mêlées aux ornements floraux.

¹ Ce mot a été lu *numera* par M. Lavagnino (*op. cit.*, p. 53) : cette lecture n'offre aucun sens.

² Le mot *munera* (de même que le mot *libamina*) s'applique au cierge conçu comme le symbole du corps du Christ offert pour la rédemption de l'humanité (cf. du Cange, *Glossarium*, art. munus); peut-être y a-t-il aussi une sorte de jeu de mots, le cierge étant à la fois l'image du don magnifique de Dieu et une offrande de l'Église à Dieu.

³ Cf. notamment Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale de la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*. Paris, 1903, p. 608, n. 2) qui a dû prendre pour une Arrestation la scène de la Dérision.

sion de Jésus, qui est une rareté dans l'art du ^{xii}^e siècle¹; sur le deuxième registre sont figurées la scène de Jésus devant Pilate² et la Crucifixion; enfin le cycle s'achève sur le registre supérieur par la représentation de Jésus sortant du tombeau³, autre singularité de l'iconographie romane⁴, et de l'Ascension. Le cycle pascal que nos sculpteurs ont pris pour thème de leur décoration est, par sa composition, d'une iconographie assez particulière et même parfois insolite.

L'étude des divers épisodes du thème nous donnera-t-elle la même impression? A la vérité, le détail des scènes laisse deviner des traditions et des influences assez nombreuses et bien accusées.

L'influence de l'iconographie chrétienne primitive est peu apparente; cependant, quelques traits ont été visiblement pris à des sarcophages. Par exemple, la scène chez Pilate s'inspire de monuments tels que le sarcophage de Junius Bassus aux Grottes vaticanes ou le sarcophage n° 171 du Musée chrétien du Latran : la disposition générale rappelle le sarcophage des Grottes vaticanes⁵ et quelques détails de costume, comme le manteau qui revêt Pilate ou le ruban qui lui serre les cheveux, ont été peut-être copiés sur le sarcophage du Latran⁶. D'autres détails, comme le volumen que tient Jésus au

¹ Elle figure, il est intéressant de le noter, sur les vantaux de la porte de bronze de Bénévent, qui est à peu près contemporaine du candélabre de Saint-Paul.

² Cette scène devrait chronologiquement précéder la scène de la Délivrance : j'essaierai tout à l'heure de montrer la raison de cette interversion.

³ C'est sans doute la scène où Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale, loc. cit.*) a cru voir la Descente aux Limbes.

⁴ On ne la trouve guère que sur un chapiteau de la Daurade au Musée de Toulouse : cf. E. Mâle, *Les chapiteaux romans du Musée de Toulouse et l'école toulousaine du XII^e siècle* (in *Revue archéologique*, 1892). Peut-être une représentation comme la figure de l'Eglise de l'Exultet de Sorrente, semblant émerger de l'autel sous le ciborium (cf. Bertaux, *Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet*) a-t-elle inspiré par suite d'une confusion la figure singulière du Christ sortant du tombeau.

⁵ Cf. Toesca, *Storia dell' arte italiana : il Medioevo*, t. I, fig. 35.

⁶ Cf. Toesca, *op. cit.*, fig. 29.

Planche I



cours des divers épisodes de la Passion ou le ruban qui, sur la croix, lui entoure la tête, doivent venir aussi de l'imitation des sarcophages.

Mais c'est tout : maître Nicolas n'a pas emprunté à la sculpture des premiers siècles chrétiens les traits essentiels de son iconographie : Pilate et le Christ portent la barbe et les soldats ne sont pas romains. Plus profonde paraît être l'influence des ivoires carolingiens : l'examen de beaucoup d'ivoires sortis des ateliers carolingiens montre d'évidentes analogies entre eux et certaines scènes du candélabre. Le personnage de Pilate se lavant les mains rappelle un ivoire carolingien de la fin du ^x^e siècle conservé au Musée national bavarois de Munich ¹ : son attitude, le plat où il se lave se retrouvent pareils sur les deux œuvres. La scène chez Caïphe rappelle un coffret d'ivoire du Musée Victoria-Albert à Londres ², où le grand-prêtre assis lève le bras vers le Christ qui est poussé par un soldat. La Crucifixion évoque elle aussi les figures de certains ivoires : ceux du Musée provincial de Bonn ³ et du Musée Kaiser Friedrich de Berlin ⁴ représentent le Christ vêtu de la longue tunique et un ivoire de la John Rylands Library à Manchester ⁵ montre le Christ mort, la tête penchée à droite et en avant ; ces traits, nous les retrouvons dans l'iconographie du candélabre.

Mais, par eux, ce sont en réalité les influences orientales qui se révèlent, car le type du Christ crucifié que représentent ces ivoires vient d'Orient et il est peut-être plus naturel de penser qu'il a été apporté directement à Rome que de supposer l'intermédiaire des ivoires carolingiens : ce Christ, barbu et revêtu du colubium, à la

¹ Cf. Berliner, *Kataloge des bayerischen Nationalmuseums*, t. XXX 4, fig. 12.

² Cf. Adolf Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*. Berlin, 1914-1918, t. II, fig. 83.

³ Cf. Goldschmidt, *op. cit.*, t. I, fig. 37.

⁴ Cf. Goldschmidt, *op. cit.*, t. II, fig. 53.

⁵ Cf. Cust, *The Ivory Workers of the Middle Ages*, fig. 25.

mode syrienne, fait penser en effet à l'évangélaire de Rabula¹ ou à la fresque de Santa-Maria-Antica² et a sans doute été copié sur une œuvre apportée d'Orient à Rome; nous pouvons même affirmer que cette œuvre était byzantine : en effet, le Christ crucifié du candélabre est représenté mort, les yeux fermés, comme sur le reliquaire byzantin de la collection Stroganoff³ ou sur les mosaïques de l'église de Saint-Luc-en-Phocide⁴. L'Ascension elle aussi est de caractère strictement byzantin : le type du Christ assis soutenu par des anges et tenant le livre de la main gauche, tandis que la droite bénit à la grecque, est classique dans l'art byzantin (on le voit notamment sur le ciborium de San-Marco de Venise) et on le trouve en Italie sur des monuments plus ou moins inspirés de l'art byzantin, comme la porte de bronze de Bénévent⁵, les miniatures de certains rouleaux d'Exultet⁶, le paliotto d'ivoire de la cathédrale de Salerne⁷. Enfin la Résurrection a emprunté à l'art byzantin un détail caractéristique, les croix que porte le Christ : de la main gauche, il tient la croix de résurrection à longue hampe⁸ que les Byzantins mettent aux mains du Christ dans la scène de la Descente aux Limbes ou encore aux mains du bon larron dans la scène de l'Ascension sur le ciborium de

¹ Cf. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*. Paris, 1922, fig. 65.

² Cf. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*. Fribourg, 1917, t. IV, pl. 180.

³ Cf. Schlumberger, *Un tableau-reliquaire byzantin inédit du X^e siècle* (in *Monuments Piot*, t. I, pl. XIV).

⁴ Cf. Diehl, *L'église et les mosaïques de Saint-Luc en Phocide* (in *Monuments Piot*, t. III, p. 235).

⁵ Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, fig. 177.

⁶ Cf. Bertaux, *Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet*; voir notamment les exultets de Salerne et de la bibl. Casanatense.

⁷ Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 430 et suiv., et pl. XIX.

⁸ Je ne sais par suite de quelle confusion M. Millet (*Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, p. 369 et n. 2), citant la christliche Iconographie de Detzel, a prétendu trouver sur le candélabre la scène du Portement de Croix.

Venise par exemple¹; de la main droite levée, il tient une croix grecque, inscrite dans un cercle, qui est sans doute une couronne, et entourée de petits disques disposés entre les bras de la croix². L'origine de cet emblème est très certainement orientale : c'est un motif fréquemment employé dans l'art byzantin, puisqu'on le trouve sur les murs des chapelles rupestres de Gueurémé en Cappadoce³, sur le « diptyque de Murano » au Musée de Ravenne⁴ et sur la porte toute byzantine de Sainte-Sabine de Rome, où quittant son rôle essentiellement décoratif, il prend place dans l'iconographie d'une scène⁵. Que signifie cette croix couronnée aux mains du Christ ressuscité? Elle rappelle, en le glorifiant, l'instrument ignominieux de sa mort, dont sa résurrection a fait un instrument divin de rédemption et de vie : elle n'est donc, au fond, qu'un doublet plus caractérisé de la croix de résurrection ; comme le Christ est dépourvu de nimbe, on peut supposer que cette croix couronnée lui en tenait lieu ; peut-être même les disques qui l'entourent portaient-ils gravées des lettres grecques analogues à celles qui se voient sur une inscription de Bùkirhà (Djebel Barisha)⁶. Quoi qu'il en soit, la présence de cette croix couronnée sur le candélabre de Saint-Paul, dans une scène dont l'iconographie est étrange, entraîne la pensée sur les routes de l'Orient⁷.

¹ Cf. Venturi, *op. cit.*, t. I, fig. 267.

² La représentation même du Christ portant deux croix est étrange : elle fait songer à une tapisserie copte du v^e ou du vi^e siècle provenant d'Akmin et figurant un personnage, peut-être le Christ, qui porte une croix à longue hampe et une petite croix grecque (à vrai dire pas cerclée); cf. Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, art. *Croix et Crucifix* et fig. 3412.

³ Cf. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin : les églises rupestres de Cappadoce*. Paris, 1925, 1^{er} album, pl. XX⁴ et XXXIV².

⁴ Cf. Diehl, *Manuel d'art byzantin*. Paris, 1910 (1^{re} éd.), fig. 147.

⁵ Cf. Grisar, *Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von Santa Sabina in Rom* (in *Römische Quartalschrift*, 1894).

⁶ Cf. Sulzberger, *Le symbole de la Croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers chrétiens* (in *Byzantion*, t. II, 1925, p. 433).

⁷ Une croix semblable, couronnée et entourée des mêmes petits disques, se voit sur un chapiteau de la crypte de Sant' Eusanio Forconese

Un détail de coiffure, enfin, nous transporte encore plus loin : Caïphe, la Vierge et deux autres personnages, un de la scène chez Caïphe et un de la scène chez Pilate, portent sur la tête une sorte de turban, nettement différent du bonnet à côtes que les sculpteurs romans attribuent d'ordinaire aux Juifs. Par quel intermédiaire ce souvenir de l'Islam est-il parvenu jusqu'au marbrier romain ? Sans doute grâce à une miniature syrienne relevée par quelques touches de couleur locale.

Telles sont les influences dont l'iconographie du candélabre porte la marque ; peut-être faudrait-il y ajouter celle du drame liturgique, si l'on admet que le tombeau en forme de sarcophage surmonté d'un ciborium est un élément du drame liturgique de Pâques¹. Ces influences sont très fortes et très diverses et pourtant l'impression que font beaucoup de scènes du candélabre n'est pas celle du déjà vu : avec les éléments divers que leur apportaient les traditions et auxquels, d'ailleurs, ils ajoutaient de leur crû², nos sculpteurs se sont composé une iconographie d'un caractère assez particulier.

Tout d'abord ils mélangent les scènes. Par exemple, la scène de la Dérision est faite en partie avec les souvenirs de scènes d'Arrestation : une foule de soldats se précipitent vers Jésus, la lance haute,

(Abruzzes) consacrée en 1198 : cf. Gavini, *Storia dell' architettura in Abruzzo*, vol. I, fig. 140. L'Orient a dû transmettre assez tôt ce motif à l'Italie, car on le trouve sculpté dans le marbre d'une épitaphe provenant du cimetière de Cyriaque et conservée au Musée chrétien du Lateran (paroi XI, épitaphe 31).

¹ Cf. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, p. 128. Il faut remarquer cependant que ce genre de tombeau est déjà représenté sur les colonnes byzantines du ciborium de San Marco (cf. Venturi, *op. cit.*, t. I, fig. 266) et sur un ivoire carolingien conservé au séminaire de Metz (cf. Goldschmidt, *op. cit.*, t. II, fig. 54) ; ne serait-il pas plus ancien que le drame liturgique ?

² C'est ainsi que pour le costume des soldats ils ont suivi la mode de leur temps : ils les ont revêtus de la cotte de mailles et du casque pointu dont les conquérants normands avaient répandu l'usage dans l'Italie de la fin du XII^e siècle.

l'un d'entre eux gît à terre, renversé sur le dos (comme dans l'Arrestation sur le psautier Chludov, par exemple). Dans la Crucifixion apparaissent, au lieu du porte-lance et du porte-éponge, des personnages insolites, le porte-inscription et le porte-marteau, qui doivent venir d'une scène différente de notre Crucifixion, car ils ôtent à celle-ci de sa clarté¹. Enfin, l'attitude de Jésus ressuscité portant à la main la croix à longue hampe ne rappelle-t-elle pas la scène de la Descente aux Limbes?

Parfois l'iconographie est modifiée par certaines idées théologiques. C'est ainsi que, dans la scène de la Crucifixion, la Vierge et saint Jean soutiennent les bras de la croix : cette attitude, singulière au ^{xii}^e siècle, fait penser aux compositions symboliques de la fin du moyen âge, où l'on voit les représentants de l'humanité entière aider le Christ à porter sa croix. L'attitude de Jésus dans la scène de la Dérision semble inspirée par le désir de marquer l'opposition entre le Christ souffrant assis sur le trône des moqueries et le Christ triomphant siégeant sur le trône de gloire ; c'est le même désir qui a fait rompre l'ordre chronologique des scènes, afin que le Christ de l'Ascension et le Christ bafoué apparussent l'un au-dessus de l'autre, l'un dans le registre supérieur, l'autre dans le registre inférieur de la décoration. Enfin, peut-être faut-il voir une intention symbolique dans la disposition générale du cycle, qui commence sur le registre inférieur par les scènes de souffrance et s'achève par les scènes triomphantes sur le registre supérieur.

Ces modifications théologiques ont été sans doute inspirées au sculpteur par un clerc subtil, peut-être le donateur du candélabre ; par contre, c'est sans doute à maître Nicolas qu'il faut faire honneur des modifications inspirées par des nécessités techniques. Par exemple, dans la scène de l'Ascension, les apôtres sont placés de

¹ En effet, le porte-inscription tient encore l'écrêteau à la main et le porte-marteau fait le geste d'enfoncer un clou, alors que Jésus est déjà mort.

chaque côté de la mandorle au lieu d'être, comme d'habitude, au-dessous, parce que le sculpteur est obligé de se plier aux dimensions du cadre où doivent s'enfermer les scènes¹.

Ainsi, la conviction dernière que laisse l'étude des détails iconographiques ne contredit pas la première impression que provoque celle du choix des thèmes : tout en se rattachant étroitement à des traditions connues, l'iconographie du candélabre n'en a pas moins une physionomie assez particulière et parfois même insolite.

. . .

Le même mélange de traditions et de traits personnels caractérise la technique artistique de maître Nicolas et de son collaborateur. Ces sculpteurs romains de la fin du xiii^e siècle n'avaient pas encore de leur art la pratique aisée qui permet de quitter souvent les modèles : aussi ne doit-on pas s'étonner de trouver dans leur œuvre la trace de traditions plastiques qu'ils pouvaient avoir profit à imiter. Mais le monument qu'ils décoraient était, je l'ai dit, d'un genre tout particulier, dont ils n'avaient sans doute pas d'exemple sous les yeux et pour lequel leurs modèles habituels ne donnaient que peu d'enseignements : aussi les voyons-nous résoudre à leur façon les problèmes techniques que la décoration d'une colonne leur imposait.

La sculpture ornementale occupe sur le candélabre une place très grande. Le piédestal est formé de sphinx et d'animaux affrontés et tenus embrassés par des femmes : l'ensemble est d'une cohésion et d'un équilibre admirables ; la partie inférieure et les parties supérieures du fût sont décorées d'animaux et de plantes harmonieusement entrelacés ; des monstres dressés couronnent le sommet. Ce décor, nos sculpteurs ne l'ont pas inventé : ils se sont inspirés des

¹ Le même parti pris, commandé par les mêmes nécessités, se retrouve sur les colonnes du ciborium de Venise (cf. Venturi, *op. cit.*, t. I, fig. 268) et sur un fragment d'autel portatif en ivoire conservé au Hessisches Landesmuseum de Darmstadt (cf. Goldschmidt, *op. cit.*, t. II, fig. 103).

Planche II



créations exubérantes de l'imagination lombarde. Les entrelacs, mêlés ou non aux animaux, apparaissent, dès le début du ^{xii}^e siècle, sur la chaire de Saint-Ambroise de Milan¹ ou sur le portail droit de Saint-Michel de Pavie², et même, peu après 1150, ils sont employés dans l'Italie du nord à la décoration des colonnes : à la façade du Duomo de Pise se voit une colonne toute sculptée d'ornements floraux répartis en registres que séparent des anneaux³ ; le parti pris, et aussi le travail de l'outil, qui piquette les fleurs de petits trous au trépan, sont ceux de nos sculpteurs. Les monstres dressés qui couronnent le candélabre se trouvent déjà sur les chapiteaux du portail central de Saint-Michel de Pavie⁴ : ils jouent le même rôle architectural, ils ont la même attitude et la même expression d'énergie sauvage. Enfin, le piédestal lui-même rappelle par sa disposition un chapiteau de la nef du Duomo de Parme qui figure le thème de l'homme entre deux griffons⁵. Ainsi, le candélabre prouve que le décor ornemental mis à la mode par les sculpteurs lombards était connu à Rome à la fin du ^{xii}^e siècle et même y florissait, puisque c'est à lui que nos sculpteurs semblent avoir emprunté à peu près⁶ toutes leurs formes décoratives.

Mais là se sont bornés leurs emprunts à l'art lombard : celui-ci n'a aucune place dans la sculpture figurée qui, elle, s'inspire soit des sarcophages chrétiens, soit des ivoires.

Maître Nicolas ne s'est pas contenté d'emprunter aux ivoires

¹ Cf. C. Martin, *L'art roman en Italie*. Paris, t. I, pl. LXI.

² Cf. Martin, *op. cit.*, pl. LXIV². C'est la vigne qui a inspiré la décoration du portail, comme celle des registres supérieurs du candélabre.

³ Cf. Salmi, *op. cit.*, fig. 149.

⁴ Cf. Martin, *op. cit.*, pl. LXIV¹.

⁵ Cf. Martin, *op. cit.*, pl. X².

⁶ Je dis à peu près, car il est probable que le piédestal doit quelque chose aux trapézophores antiques, comme le veut M. Venturi (*op. cit.*, t. III, p. 891) : les sphinx viennent sans doute des monuments romains de style égyptien dont Bertaux a signalé l'influence (in *Histoire de l'Art* d'André Michel, t. I², p. 693).

quelques détails d'iconographie; il leur a demandé l'essentiel de ses procédés pour sculpter les draperies; la matière qu'il travaillait, un marbre dur, qui a pris du reste en vieillissant la teinte et le poli de l'ivoire, se prêtait à cette transposition. Les draperies ont très peu de relief, elles sont plutôt incisées que sculptées : elles se présentent en larges surfaces sans modelé, limitées par des traits d'une gravure fine et élégante et d'un dessin régulier, qui donnent l'impression d'être creusés dans une matière rebelle. Cette manière de traiter la draperie, qui va presque jusqu'à donner l'illusion d'un ivoire agrandi, est particulièrement visible sur le manteau de Caïphe ou sur la robe de Jésus bafoué, mais elle apparaît même sur la draperie du Christ de l'Ascension¹, qui est cependant traitée plus librement.

L'imitation des ivoires a été pratiquée avec maladresse et servilité par un homme qui n'est pas arrivé à se rendre vraiment maître du relief : non seulement il n'a pas su se libérer de ses modèles, mais encore il n'en a donné qu'une traduction appauvrie. Ses draperies n'ont aucune ampleur : les manteaux tirent sur le dos des personnages et les manches sont étriquées. L'arrangement du drapé, qui n'est du reste pas toujours dépourvu d'élégance, est en général trop régulier et sans variété : la robe du Christ bafoué ou du Christ chez Pilate montre une simple alternance de plis verticaux et de plis horizontaux; chez presque tous les personnages, le drapé se réduit à des groupes de plis verticaux, en angle aigu ou en demi-cercle, trois formules qui se répètent, parfois avec un certain charme, mais sans grande fantaisie². Quant aux plis, ils sont le plus souvent plats ou mollement arrondis : l'artiste n'apporte dans leur traitement presque aucune variété.

En somme, le travail de la draperie reste pauvre, en dépit d'une

¹ Elle rappelle les parties plates de la draperie du Christ en gloire sur l'ivoire de Notger à la bibliothèque de l'Université de Liège (cf. Laurent, *Les ivoires prégothiques conservés en Belgique*, fig. 25).

² C'est à peine si, entre les jambes du Christ de l'Ascension, le sculpteur a tenté de draper un pan d'étoffe avec un peu plus de liberté.

certaine élégance d'exécution, qui est la marque des modèles auxquels maître Nicolas a demandé de guider sa main malhabile.

Les personnages que ces draperies recouvrent valent-ils mieux que leur vêtement?

Pour eux, le sculpteur paraît s'être inspiré surtout des sarcophages; sans doute, quelques détails comme les bourrelets des paupières ou la gravure des cheveux peuvent avoir été empruntés aux ivoires (c'est surtout sensible chez les anges de l'Ascension), mais le type plastique rappelle le plus souvent les œuvres du premier art chrétien. Les proportions s'établissent dans des rapports voisins : chez les personnages du candélabre qu'il m'a été possible de mesurer, le rapport entre la hauteur de la tête et la hauteur totale se tient à peu près entre 4,5 et 5; ce type court est celui de beaucoup de personnages des sarcophages : le Christ assis du sarcophage n° 174 du Musée chrétien du Latran¹ a les mêmes proportions que le Christ assis du candélabre. Une telle coïncidence ne suffirait peut-être pas à prouver que maître Nicolas étudiait les sarcophages, mais il y a d'autres points de contact entre son œuvre et les premiers monuments chrétiens : plusieurs personnages du candélabre ont plus ou moins ce type romain affiné qui est si fréquent sur les sarcophages; l'exemple le plus frappant est le saint Jean de la Crucifixion, qui, avec ses cheveux avançant sur le front, sa face glabre et son visage maigre, rappelle l'Adam du sarcophage de Junius Bassus; le Christ lui-même, bien qu'ayant le type de l'iconographie syrienne, évoque parfois, par son expression noble et douce, le Bon Pasteur des sarcophages (la barbe, très peu apparente, ne gêne que très peu l'illusion); certains traits de son visage, la face légèrement aplatie, le menton fort, le front bas, tels qu'on les voit par exemple dans la scène de la Dérision, rappellent le type romain des sarcophages. Enfin, le parti pris de marquer par des trous au trépan le creux de l'oreille ou

¹ Cf. Toesca, *op. cit.*, fig. 28.



les replis de la barbe est commun à la sculpture des sarcophages et à celle du candélabre.

Mais nos sculpteurs n'ont pas poussé l'imitation de la première sculpture chrétienne jusqu'à la copie littérale : les types qu'elle leur proposait, ils les ont interprétés et, pour ainsi dire, retravaillés, car leur tempérament personnel les guidait vers une recherche plus accentuée de l'expression, allant même jusqu'à la grimace. La figure du Christ crucifié, avec ses paupières closes, les plis aux coins du nez, les commissures tombantes des lèvres, est vraiment détendue par le rictus de la mort. Saint Jean et la Vierge ont une expression douloureuse qui se traduit par l'avancement de la lèvre inférieure. Les traits calmes du Christ bafoué expriment la sérénité de son âme, mais ce n'est plus l'impassibilité du dieu des sarcophages qui ignore la douleur : son regard profond et ses lèvres serrées disent sa souffrance et sa résignation. Mais c'est chez les comparses que les physionomies ont l'expression la plus vive : le personnage agenouillé devant Pilate, sans doute Barrabas, a une face bestiale, tandis qu'une tête qui apparaît au second plan près de Jésus a une physionomie féroce avec sa bouche

grande ouverte et ses yeux enfoncés par le trépan ; dans la scène chez Caïphe, une tête du deuxième plan veut aussi être terrible, avec ses grosses lèvres et ses cheveux hérissés. Tout cela nous éloigne de l'impassibilité des figures des sarcophages.

Du reste, les exigences de leur programme décoratif empêchaient nos sculpteurs de pousser trop loin l'imitation des sarcophages : les surfaces de ceux-ci étaient planes, tandis que celles du candélabre étaient fortement courbées ; la construction des personnages, le dessin des attitudes en particulier devaient s'en trouver modifiés. En effet, nos sculpteurs ont l'habitude d'orienter les têtes selon les diamètres de la colonne, afin qu'elles se présentent de face : ce n'est pas impuissance à modeler les têtes de côté, car certaines d'entre elles sont exécutées presque en ronde bosse, mais c'est désir de construire les figures en fonction de l'architecture du monument, pour donner à celui-ci plus d'équilibre et de cohésion. Cette règle souffre évidemment des exceptions, car, chez les personnages du premier plan, les attitudes sont souvent déterminées par les rapports qu'ils ont entre eux ; mais les têtes qui apparaissent au second plan sont orientées très régulièrement et composent comme un décor vivant devant lequel se jouent les scènes.

Le sens architectural de nos sculpteurs est donc évident ; une autre preuve en est leur parti pris de ne jamais accentuer les attitudes ou pousser le relief au point de briser le profil architectural de la colonne : ce fût de près de six mètres conserve sa ligne et, vue de loin, l'ornementation donne presque l'impression d'être sculptée « en réserve¹ ». Le travail révèle un art très sûr et déjà maître de ses moyens.

Ainsi la part d'invention de maître Nicolas et de son aide paraît plus grande dans la construction des figures que dans la sculpture des draperies ; le résultat est-il meilleur ? Sans doute nos sculpteurs travaillent souvent avec gaucherie, et l'on sent que, malgré leurs modèles, ils ne sont pas habitués à la figure humaine : ils ignorent

¹ Il est possible d'ailleurs que le candélabre soit une colonne antique, retaillée et sculptée par maître Nicolas.

l'art du raccourci et sont incapables de construire des attitudes un peu compliquées (par exemple les deux soldats qui tiennent Jésus devant Caïphe); ils sont malhabiles à coordonner les gestes et à concilier leur désir d'expression avec les nécessités de l'équilibre architectural (par exemple Caïphe, les apôtres de l'Ascension). Mais leurs personnages vivent, ils sont taillés en un relief solide et les têtes surtout révèlent un sens très sûr du volume sculptural; et puis leurs faiblesses se rachètent par un don vraiment personnel du mouvement et de l'expression : l'attitude de Jésus, résignée mais digne, contraste, dans plusieurs scènes, avec l'agitation des soldats; aux attitudes calmes de la Résurrection répond le mouvement des anges de l'Ascension; quelques figures même révèlent un certain effort d'analyse psychologique, qui s'exprime, par exemple, sur le visage douloureux de saint Jean, sur le doux visage du Christ ou sur les faces brutales des soldats. Par son souci de l'expression en même temps que par son sens architectural, maître Nicolas affirme son indépendance par rapport à ses modèles et son talent personnel.

A mesure que se déroulait devant nous la série des problèmes que nos sculpteurs ont eu à résoudre, nous avons vu leur art se libérer de plus en plus des modèles pour essayer de répondre aux exigences particulières du monument qu'ils décoraient : c'est peut-être dans leurs procédés de composition que cet effort apparaît le mieux.

Le programme décoratif les obligeait à disposer les scènes sur une surface de faible hauteur : il ont cherché par suite à composer « en largeur », en utilisant toute la surface disponible. Par exemple, dans la scène de l'Ascension, au lieu de présenter le Christ s'élevant au-dessus des apôtres, ils ont rejeté ceux-ci sur les côtés afin de pouvoir donner au Christ une taille convenable; comme la scène de la Résurrection, avec les soldats endormis au pied du tombeau, comportait des vides dans la partie supérieure, ils les ont comblés en y plaçant les apôtres de l'Ascension : le procédé est naïf, mais évite les « trous » dans la composition.

Une autre particularité du monument, c'était d'offrir à la décoration des surfaces courbes de faible rayon, qui se seraient mal prêtées à de longs développements, car il aurait fallu tourner autour de la colonne pour voir les ensembles. Par suite, nos sculpteurs ont eu une prédilection marquée pour la composition statique, pour les tableaux : eux, qui cherchaient le mouvement et l'expression lorsqu'ils sculptaient leurs figures, ont répugné à les grouper en scènes animées et dramatiques, qui auraient eu besoin de larges espaces pour se dérouler librement ; c'est à peine si, par un souvenir des scènes d'Arrestation auxquelles les miniaturistes ont souvent donné un si beau mouvement, quelques soldats s'élancent vers le Christ bafoué, leurs lances dressées dominant la scène : la plupart des épisodes sont conçus comme des tableaux vivants : le sculpteur a composé les attitudes afin de fixer un moment de la scène ; l'épisode de Caïphe, la scène chez Pilate, la Résurrection sont conçus dans cet esprit.

Et même nos sculpteurs cherchent à présenter un raccourci de chaque scène, à resserrer l'action en un groupe caractéristique qui permette de saisir d'un coup d'œil l'essentiel de chaque épisode. Ce groupe, c'est celui du Christ entouré de quatre personnages disposés symétriquement de chaque côté et l'un derrière l'autre, qui apparaît dans la scène chez Caïphe, la scène de la Dérision, la Crucifixion, la Résurrection, l'Ascension, et qui donne comme un rythme à l'ensemble des compositions. Si fort est le désir de concentrer la scène que l'artiste lui sacrifie la vraisemblance des proportions ; dans le groupe du Christ entouré, il rapetisse les personnages du premier plan, afin de pouvoir placer les autres derrière eux : les larrons crucifiés sont de très petite taille et les soldats qui se tiennent aux côtés de Jésus bafoué ou présenté à Caïphe ont des proportions rabougries.

Ainsi les procédés de composition de maître Nicolas et de Pietro Vassalletto les font apparaître comme des artistes souvent naïfs et maladroits, mais capables de saisir le caractère d'un monument et d'y conformer leur talent.

∴

Le candélabre qu'ils ont fièrement signé à Saint-Paul-hors-les-Murs, que nous apprend-il sur eux-mêmes et sur la sculpture de leur temps?

Il peut nous permettre, semble-t-il, de nous faire une opinion sur le talent de ses auteurs. Nous savons qu'ils étaient essentiellement des architectes : ce travail de sculpture est en effet exceptionnel dans leur œuvre et, en le faisant, c'est encore leur talent d'architectes qu'ils ont surtout affirmé, car ils y ont exprimé un sentiment très vif des nécessités de la décoration monumentale. S'ils paraissent moins familiers avec la plastique, du moins se sont-ils efforcés de l'apprendre à la bonne école des sarcophages, des ivoires ou de la sculpture lombarde, et, en interprétant les modèles selon leur tempérament personnel, ils ont atteint à une vigueur d'expression qui les classe tout près des maîtres de l'art roman.

A qui, de maître Nicolas ou de Pietro Vassalletto, faut-il accorder le premier rang? Il me semble impossible de dissocier par l'analyse même du monument leurs deux personnalités. Sans doute pouvons-nous observer des différences dans les types plastiques : la plupart des personnages du registre inférieur ont des formes pleines, tandis que, sur les registres supérieurs, les types, en particulier celui de Jésus, sont en général grêles, — et des différences dans la qualité de l'exécution : les meilleures figures sont les personnages principaux et, d'une façon générale, les sculptures qui regardent aujourd'hui l'intérieur de l'église¹. Mais ces différences, on le voit, ne coïncident pas et ce sont des raisons étrangères à la technique du monument qui peuvent, comme je le faisais remarquer plus haut, faire croire à la prééminence de maître Nicolas. Mais le plus sage est de ne point séparer ceux qu'une collaboration étroite a dû unir.

Leur œuvre, je l'ai dit au début de cette étude, est un monument

¹ Il est probable que, d'après la position primitive du candélabre, — près de l'ambon —, c'était déjà cette partie qui était la plus visible.

précieux pour la connaissance de la sculpture romaine à la fin du XII^e siècle.

Tout d'abord, elle montre qu'« à Rome, comme l'a dit Bertaux¹, la sculpture semble au XII^e siècle un art oublié » et que les marbriers romains sont des architectes et des décorateurs qui n'ont pas la pratique de la sculpture historiée : en effet, ce monument, déjà exceptionnel dans l'œuvre de ses auteurs, est unique dans toute la région romaine ; de plus, son style trahit chez les artistes des préoccupations d'architectes décorateurs, plutôt que de sculpteurs, et son iconographie montre par sa complexité et son étrangeté qu'il n'y avait sans doute pas dans la Rome de ce temps de traditions iconographiques bien fixées ; ainsi, cette œuvre éminente reste un monument exceptionnel qui ne fait que mieux ressortir la pauvreté habituelle de l'école de sculpture dont il est le plus bel ornement.

Mais, par les traditions très diverses dont son iconographie et son style portent la marque, ce candélabre est bien l'œuvre de l'école qui l'a produit ; il suffirait à faire voir où les marbriers romains du XII^e siècle cherchaient leurs modèles : parmi les sarcophages chrétiens et aussi parmi les ivoires carolingiens, l'influence des œuvres byzantines restant sans doute exceptionnelle, puisqu'elle ne s'exerçait guère, si nous en jugeons par le candélabre, que sur l'iconographie ; ainsi, le candélabre de Saint-Paul-hors-les-Murs est le produit d'une école locale, fondée essentiellement sur les souvenirs de la sculpture antique.

Cette école subissait cependant l'attraction de l'art lombard : le magnifique décor ornemental du candélabre en est une preuve éclatante. L'école lombarde eut une grande force d'expansion et ses maîtres portèrent leur art jusque dans l'Italie du Sud, puisque le décor lombard apparaît dans les Abruzzes sur les ambons de Bominaco et de San Clemente de Casauria², en Campanie sur le portail de San

¹ In *Histoire de l'Art* d'André Michel, t. 12, p. 692.

² Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, pl. XXV et fig. 258. Il est curieux de constater combien le décor de ces deux ambons, qui datent

Marcello Maggioro de Capoue et même en Apulie¹. Le candélabre de Saint-Paul témoigne que la sculpture romaine du xii^e siècle a été, elle aussi, touchée par le grand courant venu des cathédrales du Nord.

A-t-elle à son tour exercé quelque influence? L'œuvre de maître Nicolas nous permet encore de répondre à cette question. Il est vraisemblable que le candélabre de Capoue², qui date des environs de 1250, est inspiré de lui : le décor ornemental, le tombeau du Christ dans la scène de la Résurrection imitent les sculptures de maître Nicolas; il serait séduisant de supposer qu'il a été sculpté par le fils même de Nicolas, dont Bertaux³ a supposé l'existence et la venue en Campanie. Le candélabre de Gaëte⁴, qui est de la même époque, est peut-être aussi dérivé de celui de Saint-Paul : le thème décoratif est analogue et certaines parties, l'Ascension par exemple, ont un aspect semblable; on sait d'ailleurs que des maîtres romains ont travaillé aux xiii^e siècle à Gaëte⁵ : il est possible que le candélabre soit l'œuvre de l'un d'eux. Ainsi, le candélabre de maître Nicolas a contribué à étendre, vers les rivages de la Campanie, l'influence de la sculpture romaine du xii^e siècle; elle fut d'ailleurs arrêtée par l'art sicilien, comme elle l'était vers le nord par l'art lombard : l'importance du candélabre de Saint-Paul, comme celle de toute l'école romaine du xii^e siècle, ne dépasse guère les bornes de l'antique Latium.

René JULIAN.

des alentours de 1180, ressemble à celui de la partie inférieure du candélabre de Saint-Paul.

¹ Cf. Bertaux, in *Histoire de l'Art* d'André Michel, t. I², p. 682.

² Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 607-608 et fig. 273.

³ Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 612.

⁴ Cf. Venturi, *op. cit.*, t. III, p. 642-659 et fig. 601-619.

⁵ Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 608; Toesca, *op. cit.*, p. 592.

LE SOMMEIL ET L'IMMORTALITÉ

Pour se consoler de la mort, pour la rendre moins redoutable, à quelle comparaison recourir qui soit plus douce que celle du sommeil? Elle associe l'idée d'un repos éternel à celle de quelque chose qui effraie moins que le néant. Peu importe que ce sommeil ne doive pas avoir de fin, peu importe que pour la froide raison il ne soit qu'un mot : il est un de ces mots qui peuvent rendre la réalité moins réelle, la faire accepter de l'imagination et du cœur.

Voilà pourquoi sans doute l'on trouve des tombes romaines si souvent dédiées au sommeil éternel¹. On aimait confier les morts à cette divinité tutélaire. D'après une épigramme grecque, cette protection était tout spécialement promise aux âmes pieuses : c'était une offense à la justice que de parler de mort à leur sujet :

καὶ λέγε Περικλῆν εὖδεν ἄνερ', οὐ θεμίτον γάρ
θνήσκειν τοὺς ἀγαθοὺς, ἀλλ' ὕπνῳ ἥδυν ἔχειν².

La formule se retrouve à peu près la même dans une épigramme de Callimaque, soit qu'il faille voir dans celle-ci un modèle fameux dont on s'est inspiré, soit plutôt qu'elle ne soit elle-même que l'écho d'une idée répandue :

Τῇδε Σάων ὁ Δίκωνος Ἀκίνθος ἱερὸν ὕπνον
κοιμᾶται. θνήσκειν μὴ λέγε τοὺς ἀγαθοὺς³.

Ici l'idée du sommeil n'est pas seulement substituée à celle de la

¹ Dessau, *Inscr. sel.*, 8024; cf. Cumont, *After Life in Roman Paganism*, p. 192.

² *C. I. G.*, III, 6276.

³ Callimaque, *Epig.*, 10 (*Ant. Palat.*, t. VII, 451).

mort : elle lui est opposée. Il semble qu'elle implique obscurément on ne sait quelle survie. Si étrange que soit cette conception, elle avait en elle assez d'attrait pour se faire accepter et pour qu'on arrivât à l'exprimer formellement. Ailleurs nous voyons le mort, grâce au sommeil, échapper à la condition de cadavre et vivre de la vie des héros :

Ἵπνος ἔχει σε μίκτρον, πολυήρατος δ'ἔσσι Σαβίνε
καὶ ζῆς ὥς ἦρωος, καὶ νέκυς οὐκ ἐγένου·
εὖδεις δ'ὥς ἐστὶ ζῶν ὑπὸ δένδρεσι σοῖς ἐνὶ τύμβοις.
Ἵπυχὴ γὰρ ζῶσιν τῶν ἄγαν εὐσεβέων¹.

Ce bienheureux Sabinus continue, au reste, à habiter sa tombe, où les arbres qui l'entourent rendent plaisant son dernier séjour.

..

Mais les bienfaits de Somnus ou d'Hypnos ne devaient pas s'arrêter là et il allait devenir une véritable divinité de l'immortalité, un Dieu sauveur qui veille sur les âmes, un Psychopompe qui les conduit vers le Séjour des Bienheureux, et même, chose plus surprenante encore, vers le ciel. C'est là certes pour lui un rôle tout nouveau, si nouveau qu'il semble avoir échappé à l'attention des historiens.

Une correction a permis de le retrouver dans un passage de Plutarque. L'auteur s'attache à démontrer qu'il y a une divinité qui préside à chacun des grands événements de la vie² : οὐ μὴν οὐδὲ νοσοῦντος ἀνθρώπου θεὸς ἀποστατεῖ τὴν περὶ τοῦτο, χρεῖαν καὶ δύναμιν εἰληχώς, ἀλλ' οὐδ' ἀποθιγόντος· ἔστι δέ τις ἔχει κομιστὴρ ἐνθόνδε καὶ ἀρωγὸς³ ἐν τέλει γενομένων κατευναστὴς καὶ ψυχροπομπέας, ὥσπερ δ' Ἵπνος⁴,

¹ *Anth. Pal.*, Supp. II, 554.

² *Amatorius*, p. 758 B.

³ G. Hermann restitue ici un fragment d'Eschyle :

ἔστιν δέ τις
ἔχει κομιστὴρ καπαρωγὸς ἐν τέλει.

⁴ Les mss. donnent οὗτος. La correction δ' Ἵπνος de Haupt est certaine (cf. ce qui suit : με Νῦξ ἔτιχτε).

οὐ γὰρ με Νύξ ἔτιχτε δεσπότην λύρας
οὐ μίντιν οὐ δ'ἰατρὸν, ἀλλὰ θνητὸν ἄμα¹
ψυχᾶς

Voici donc Hypnos chargé d'endormir (κατευναστής) les hommes arrivés au terme de leur vie. Il veille sur eux, les défend (ἄρωγός) contre les périls de la mort, et les accompagne dans le voyage qui les fait s'éloigner d'ici-bas.

Plutarque n'a pas imaginé cette conception. Il cite à l'appui de sa thèse Eschyle et un Tragique qui est peut-être encore Eschyle. Il est regrettable que nous n'ayons des vers de ce dernier qu'un texte évidemment défiguré, mais le sens général reste clair.

La manière même dont Plutarque introduit cette mention du rôle du sommeil psychopompe montre qu'il n'y a pas là une imagination dont il serait l'auteur responsable. Et en effet nous avons la même idée chez Philon le Juif dans un fragment que voici : εἰκότως μελέτην μὲν θανάτου, σκίαν δὲ καὶ ὑπόγριμμον τῆς αἵθης ἐπομένης ἀναδιώσεως τὸν ὕπνον οἱ τὰ ἀληθῆ περρονηχότες ἀπερῆγαντο. Ἐκατέρων γὰρ ἐναργεῖς φέρεται τὰς εἰκόνας. Μεθιστᾷ γὰρ καὶ περιστᾷ τὸν αὐτὸν ἐξ ὁλοκλήρου². Philon nous explique pourquoi on a fait d'Hypnos un Dieu psychopompe; ce que nous avons ici n'est pas la doctrine elle-même — et cela serait surprenant chez le Juif Philon — mais ce qui chez les philosophes et les théologiens grecs la motivait. Le sommeil est comme un apprentissage (μελέτη) de la mort. Mais, surtout il est comme une ombre, et comme un modèle du retour à la vie qui doit suivre la mort : le sommeil en effet ne s'achève-t-il pas nécessairement dans un réveil? Il offre donc une double image, celle de la mort et celle de la résurrection; il semble emporter et ramener dans son intégrité le même homme.

¹ Ceci n'offre pas grand sens. Mais le texte paraît difficile à rétablir. Walekenaer propose ἀλλ' ἡγήτορα; — Bergk : ἀλλ' ὁγήτορα; — Bernadakis : ἀλλ' εὐνάτορα.

² Philon, *Fragm.*, p. 667 M, Περὶ ὕπνου.

Philon se réfère explicitement à « ceux qui ont eu une pensée vraie. » De qui s'agit-il? Des expressions analogues désignent volontiers dans la littérature théologique soit les Poètes théologiens, notamment les Orphiques, soit Pythagore et Platon. Les mots de « μελέτη θανάτου », en particulier, ont une couleur mystique très certaine, ils se trouvent dans le *Phédon*, pour désigner l'effort par lequel l'âme cherche à se délivrer, dès cette vie présente, le plus possible des liens du corps¹. Platon ne les emprunte-t-il pas aux *Orphiques*? En tout cas le fait est qu'ils se retrouvent dans un hymne orphique — et ce qui est décisif pour ce qui nous concerne — dans l'hymne au Sommeil. Celui-ci se termine par ces vers² :

καὶ θανάτου μελέτην ἐπάγεις, ψυχὰς διασώζων
αὐτοκασίγητος γὰρ ἔρως Ἀήθης θανάτου τε.

Quelle que soit l'époque à laquelle ait été constitué le recueil des hymnes orphiques, on est d'accord pour admettre que des éléments d'une tradition authentique y figurent. Il devient certain que Philon vise ici une doctrine orphique, celle-ci lui est donc certainement antérieure. Si Platon avait emprunté ici, comme il l'a fait en beaucoup d'autres passages du *Phédon*, la terminologie orphique, il faudrait même admettre que ces vers de l'hymne au Sommeil, sous cette forme précise ou sous une autre, faisaient déjà, à son époque, partie de quelque écrit attribué à Orphée. Si les Tragiques cités par Plutarque, s'inspirent eux-mêmes des mêmes sources, la chose devient, il faut l'avouer, très probable. Nous avons, sur un point très singulier, bien des raisons de croire que cet hymne orphique nous transmet une tradition ancienne.

..

Le sommeil psychopompe, le sommeil sauveur, dont nous avons

¹ *Phédon*, p. 81A.

² Hymnes orphiques, LXXXV, vers 7-8.

ainsi restitué la théologie, a été lié non seulement à l'immortalité mais à l'immortalité céleste de l'Âme. Voici le rôle dans lequel nous le montre une inscription en vers provenant des environs de Milet :

Εὐδιον ἐκ μυχάρων ἀνύσαντά σε τὴν ἀέρατον,
 Γοργία εὐγήρωος, ἀτραπιτὸν βιότου
 ὄλβου τηλεθρόντος, ἐκοίμωσεν ὕπνος ὁ Ἀθήης
 πάντα πρὸς ἑπταπέρου στάσε σε Πληϊάδος
 Ἐξόχα δ' αἰνήσασα θεόκτιτος ἄδε σε γαῖα
 φροντείδι πανδήμῳ σὸν δέμας ἐκτέρισεν

x. τ. λ.¹.

Hypnos, qui est ici sans doute encore le frère de Lethé, puisque le texte de l'hymne orphique nous autorise à donner ce sens à Ἀθήης, après avoir endormi l'homme confié à ses soins, l'a transporté dans le ciel et l'a placé en présence des Pléiades. Il remplit donc jusqu'au bout le rôle confié d'ordinaire à Hermès, et comme Hermès, après avoir mené les morts dans l'Enfer classique, il les conduit dans le ciel.

..

L'art funéraire a demandé, ici comme en beaucoup d'autres points, son inspiration à la théologie.

Il y a au Louvre un fragment de relief assez curieux² : une tête dont les yeux se ferment; elle s'incline en arrière, et l'ondulation de la chevelure prolonge, accentue en un mouvement sûr et subtil cet abandon aux forces du sommeil. Il était tout naturel d'y reconnaître, comme le fait Sauer après Heydeman, Hypnos lui-même « au regard flottant », avec les *natantia lumina* dont parle Virgile. Mais un détail ne laisse pas de surprendre : on aperçoit très nettement dans la chevelure l'amorce de petites ailes semblables à celles qu'on attribue à l'Hermès psychopompe.

¹ *Anth. Pal.*, Supp., II, 183.

² Art. *Hypnos* du *Roscher's Lexicon*, col. 2851; reprod., *ibid.*, col. 2849-2850. Cf. pour ce qui suit, le même article.

Sur le plus grand nombre des monuments, Hypnos apparaît avec des ailes dans le dos. Sur les vases à figures noires, c'est d'ordinaire un jeune homme pareil à son compagnon habituel, Thanatos. Sur les vases à figures rouges, une distinction commence à s'établir. Une opposition commence à être sentie. Thanatos est un homme barbu à l'expression grave, Hypnos est tout jeunesse et douceur. Plus tard dans le type le plus répandu, Hypnos est un Dieu à l'allure vacillante; il n'a que des petites ailes aux tempes, si petites qu'elles ne servent tout au plus qu'à soutenir son front qui penche, à l'empêcher de succomber tout à fait à sa molle fatigue. Ce type traverse toute l'antiquité.

La tête du Louvre paraît appartenir à une transformation de ce type. Le plus singulier est de voir emprunter à Hermès un de ses attributs. Sauer le constate, mais ne paraît pas en vouloir rechercher l'explication. S'il lui en faut une, il semble bien qu'on la puisse trouver dans ces textes que nous avons analysés. Sans doute aussi est-ce chez eux qu'il faudrait trouver la raison pour laquelle les sarcophages représentent parfois la légende d'Endymion : Hypnos y figure dans son rôle de psychopompe; il livre le mort symbolisé par Endymion à l'immortalité céleste symbolisée par Seléné, la lune qui est souvent conçue comme un des séjours des bienheureux¹.

Nous n'y insisterons pas; une étude particulière de ces sarcophages y serait nécessaire². Mais le monument le plus curieux qui nous montre Hypnos psychopompe est sans doute une fresque qui ornait la voûte d'une tombe romaine. Nous ne la connaissons que

¹ Pour l'ancien Pythagorisme, le soleil et la lune sont les îles des Bienheureux (Carpino, *Basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure*, p. 267). Dans le mythe du *De facie in orbe lunae* de Plutarque, la lune est un séjour intermédiaire, où la partie divine de l'âme achève de se purifier.

² Cf. Tertullien, *De Anima*, LIV : *In aethere dormitio nostra cum Platone aut circa lunam cum Endymionibus stoicorum*.

par les dessins de Bartoli, publiés en appendice du recueil dit Bellori-Bartoli¹.

Elle a été étudiée par M. Eisler, dans son ouvrage si remarquable et si riche sur les influences orphicodionysiaques dans l'art antique. Mais M. Eisler, qui en a pressenti la signification, n'a pu l'exprimer pleinement pour s'en être tenu à la seule conception du « somnus aeternus » des épitaphes romaines.

Citons sa description : au centre Hypnos ailé avec des tiges de pavot et un flambeau renversé, à côté dans un médaillon ovale l'image du capricorne, parce que c'est près de cette constellation que s'ouvre la porte du Ciel pour les âmes qui s'élèvent vers ses hauteurs ; au-dessus d'une petite lucarne, à gauche de celui qui regarde l'ἐξωλεν du mort lui-même représenté comme un Eros ailé, qui rejette derrière lui un voile ou une ceinture, image de l'enveloppe corporelle ; à côté devant une petite cabane, deux chevreaux. Dans la niche qui se trouve en face, on voit à gauche Hypnos avec les tiges de pavot et le flambeau relevé, donc en train de réveiller, à droite, le mort héroïsé sortant de son tombeau accueilli par un héros nu comme lui, casqué, et armé du bâton de commandement, qui se prépare à introduire le nouveau venu dans le βίος ἀνδρείος des bienheureux. A gauche et à droite deux moutons, l'un bondissant, l'autre immobile ; dans les médaillons au-dessus de la niche des Amours répandant des fleurs. Au-dessus de la niche qui se trouve sur le côté de la façade, un véritable tableau de pastorale : à gauche, un berger avec une chèvre sur les épaules, à droite, assis devant sa hutte rustique, un second berger avec le *pedum* et une coupe, entre eux un troupeau de chèvres ; à droite et à gauche de la niche d'autres représentations d'animaux : un oiseau qui se dirige dans son vol vers une amphore ; un autre qui plane sur des prés en fleurs ; un autre qui est perché sur une branche, enfin des Amours qui jouent avec de

¹ *Le pitture Antiche delle Grotte di Roma e del Sepolcro de' Nasoni*. Roma, 1706, Appendice, Table III.

jeunes boucs ou qui saluent avec les palmes de la victoire des chevreaux qui sautent vers eux ¹.

La plupart de ces représentations s'éclairent, comme le montre M. Eisler par deux idées, celle de l'héroïsation, celle de l'immortalité céleste. Ce sont les deux idées qui expliquent aussi les stucs de la voûte centrale de la fameuse basilique di Porta Maggiore, et il y aurait, à cet égard, plus d'un rapprochement intéressant à faire. Par exemple la Constellation du Capricorne qui représente selon M. Eisler la porte du ciel a son pendant dans deux stucs qui, selon M. Carcopino, représentent les Constellations du Taureau et des Gémeaux placées sur le chemin des âmes, « plaques indicatrices acheminant les mystes à la porte de l'éternité ² ». Il semble même qu'on puisse entrevoir comme un schéma commun : au centre, des représentations qui symbolisent l'ascension des âmes, les forces divines qui les ravissent; tout autour des images qui font allusion à la vie héroïque. Mais c'est là un point sur lequel nous ne pouvons insister ici et sur lequel nous nous proposons de revenir ailleurs.

Le sens des représentations d'Hypnos, ne peut dès lors nous échapper. Le médaillon central nous montre le Dieu tout-puissant du sommeil qui, comme le dit le Tragique cité par Plutarque, accompagne et défend ceux qu'il endort. Mais surtout le petit tableau de la niche est plein de sens. Ici nous voyons le sommeil présider à la résurrection, et certes nous pourrions en être surpris si nous ne nous souvenions des vers orphiques, et de ce passage de Philon qui en est sans doute un commentaire : le Dieu nous apparaît dans son rôle de sauveur. Où va-t-il conduire le mort ressuscité? Toutes les peintures de cette tombe nous le disent, dans le séjour des Amours ou des Héros ³ qui est le ciel : et ce qui nous est annoncé ici par

¹ *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike.* Leipzig, 1925, p. 177-178; fig. 82.

² *Op. cit.*, p. 366-371.

³ Nous nous proposons de démontrer ailleurs que les représentations innombrables d'Amours dans l'art funéraire reposent sur le jeu de mots du *Cratyle* (p. 397), peut-être d'origine pythagoricienne, ἔρως = ἡρώς.

l'image, n'est que ce qui nous était dit en termes exprès par l'inscription de Milet.

Il ne s'agit de toute évidence ici que d'une idée mystique assez subtile pour n'avoir pu se répandre beaucoup dans l'âme des hommes, et l'on ne doit pas s'attendre à ce qu'elle donne la clé d'un grand nombre de faits. Mais peut-être a-t-elle pour elle cet avantage de nous présenter le procédé par lequel la pensée symbolique noue images et idées dans les temps antiques. Peut-être dans ce cas privilégié, l'interprétation des monuments peut-elle sortir du domaine des hypothèses et nous donner une certitude. Le mysticisme que les néopythagoriciens et les néo-platoniciens ont hérité de l'orphisme s'y montre ici dans un jour assez clair. Hypnos psychopompe n'est pas une figure qu'il faille imaginer dans la pénombre d'une tradition insuffisante : textes et monuments permettent d'en dessiner les contours et d'en dire le caractère.

Pierre BOYANCÉ.

LE COLOSSE ET LA FORTUNE DE ROME

Un article récent de M. Hülsen¹ a remis en question l'étymologie du Colisée, qu'il était d'usage depuis assez longtemps de ne plus expliquer par le voisinage du Colosse de Néron, mais par les seules dimensions de l'amphithéâtre. Il montre que parmi les plus anciens textes qui font mention du *Colosseum*, ou du *Coloseus*, plusieurs n'offrent de sens au point de vue topographique que si l'on entend, au lieu de l'amphithéâtre, la statue colossale, sans doute détruite, mais dont le nom restait attaché à ses restes ou seulement à son emplacement. Il retrouve encore le nom d'une Région du Colosse (*regio Colosei*) dans des textes du xii^e siècle², contemporains pourtant de ces *Mirabilia* où le *Colosseum* désigne nettement l'amphithéâtre. En remontant en arrière, il relève dans un document du xi^e siècle cette expression significative : « *Amphitheatro majori quod appellatur Colosei* » (et non *Colosseum*)³; en 982 le nom apparaît au masculin, *Colossus*⁴; enfin même dans le texte le plus ancien, le fameux dicton rapporté au vii^e siècle par Bède le Vénérable, et qui lie le sort de Rome à celui du « Coliseus », M. Hülsen est tenté maintenant de re-

¹ *Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma*, 1927, p. 53-64. Dans son article *Colossus* pour le Dictionnaire Pauly-Wissowa, M. Hülsen tenait pour le sens : amphithéâtre colossal.

² *Ibid.*, p. 55-61. Cf. notamment l'*Ordo Benedicti* de 1143, qui distingue entre l'« *amphitheatrum* » et le « *colosseum* ».

³ Fedele, in *Archivio della Società Romana di Storia patria*, t. XXII, p. 217, n. 18; cf. Hülsen, *loc. cit.*, p. 61.

⁴ Fedele, *loc. cit.*, p. 182, n. 1; cf. Hülsen, p. 62 : « *Domus... posita Romae regione quarta non longe a Colossus in templum quod vocatur Romuleum.* »

connaître non plus l'amphithéâtre, mais encore le Colosse de la Rome impériale.

A vrai dire, il était bien difficile déjà de dénier toute valeur aux indications les plus absurdes des *Mirabilia*, d'accord pour faire du Colisée un ancien temple du Soleil, jadis couronné par la statue du dieu. Si l'explication était ridicule, elle n'en méritait pas moins de retenir l'attention par le lien étroit qu'elle établissait avec insistance entre l'amphithéâtre et la statue. Bien difficile aussi de ne point tenir compte de l'opinion des humanistes de la Renaissance, qui s'accordent sur ce rapport d'étymologie. Mais la démonstration de M. Hülssen, fondée sur l'examen précis des plus vieux documents, paraît décisive : le Colisée a bien pris son nom du Colosse.

Le moment est donc venu de vérifier cette conclusion par la confrontation des médailles romaines où, à plusieurs reprises, une statue se dresse à côté de l'amphithéâtre¹. La présence de cette statue paraissait en elle-même une preuve; et sur la foi des monnaies on restituait le Colosse radié, là où Nibby en avait reconnu la base, entre l'amphithéâtre et le temple de Vénus et de Rome². Mais dans l'embarras de mettre aux mains du Soleil l'attribut du gouvernail, on le restituait en fait d'une manière toute différente. De cette difficulté M. Préchac a cru pouvoir conclure qu'entre la statue des médailles et le Colosse solaire il n'y avait rien de commun, ni par suite entre ce Colosse et ce qu'on appelle aujourd'hui le Colisée³. Il est vrai que l'identification ne lui paraît si difficile que parce qu'il a d'abord posé arbitrairement que le Soleil était aurige, et qu'une même base portait le char

¹ Cohen, *Monnaies de l'Empire romain*, t. IV, p. 447, n° 468 (Alex.-Sévère); surtout t. V, p. 37, n. 163 (Gordien le Pieux).

² Ainsi l'a restitué Canina et après lui tous les auteurs de plans de Rome antique.

³ Préchac, *Le Colosse de Néron, son attitude et ses vicissitudes*, 1920. L'auteur reprend des arguments déjà soutenus par lui en différents articles : 1° le Colosse de Rhodes était aurige (*Rev. arch.*, 1919, t. IX, p. 64-72; 1920, t. XI, p. 263); 2° le Colosse de Néron était de même aurige (*C. R. Ac. Inscr.*, 1914, p. 231 ss.).

et le dieu. Mais, même débarrassé de cette hypothèse, le problème demeure, et tant qu'il ne sera pas résolu quelque doute restera autour de ce point de la topographie romaine.

La statue radiée que présente, plus nettement que les autres, un médaillon de Gordien le Pieux, à gauche de l'amphithéâtre et en arrière d'une fontaine où l'on reconnaît facilement la *Meta Sudans*, est ainsi décrite par Cohen : « A gauche la statue de la Fortune debout de face appuyée sur un gouvernail¹. » Fröhner y voit « la statue de l'Abondance annuelle avec son gouvernail² ». Le malheur est que nous n'avons aucune représentation spéciale de l'Abondance annuelle, et que celles que nous avons de l'Abondance en général et de la Fortune présentent toujours ces deux abstractions comme des déesses, drapées et sans couronne de rayons. Or la statue des médailles, même à travers un dessin schématique, apparaît visiblement comme celle d'un dieu, nu et la tête radiée. Les numismates ne se sont pas souciés de concilier cette contradiction. M. Préchac la résout par l'hypothèse d'une divinité de la Fortune-Panthée, dont la complexité s'accommoderait de ces incohérences, et il invoque des textes du Bas-Empire où se rencontrerait l'image semblable « d'un timonier tout rayonnant de lumière³ ». Mais en fait le passage du Panégyrique de Maximien et Constantin sur lequel il s'appuie n'apporte qu'une vague comparaison du pouvoir bienfaisant de l'Empereur avec les forces cosmiques : le prince y apparaît comme le dieu tout-puissant qui reprend dans ses mains habiles les rênes que d'autres ont mal conduites, ou le gouvernail en péril — *gubernacula fluitantia* — et dont l'intervention suffit pour apaiser les vents, dissiper les nuages et ramener partout le calme et la lumière. La métaphore ne dit guère plus que nos clichés modernes, le char ou le vaisseau de l'État, et au

¹ *Op. cit.*, *loc. cit.*

² *Médaillons romains*, p. 189.

³ *Op. cit.*, p. 4 ; cf. *Paneg. Latini*, éd. Baehrens, panégyrique de Maximien et Constantin, *passim*, en particulier p. 225, 227, 228, 229 et 230.

iv^e siècle déjà elle n'est sûrement pas neuve. En tout cas elle ne suffit pas à établir, fût-ce de la manière la plus abstraite, l'existence à Rome du culte d'un divin pilote, à moins que ce pilote ne se confonde précisément avec le Soleil. Et le problème se ramène alors à ceci : le Colosse radié du Soleil peut-il, au III^e siècle, avoir été muni du gouvernail, attribut classique de la Fortune, et pourquoi ?

Un retour sur l'histoire du Colosse est d'abord nécessaire. Ses vicissitudes peuvent nous renseigner, non seulement sur les attributs que les générations successives lui ont prêtés, mais aussi sur les aspects religieux que traduisaient ces symboles. On s'est beaucoup attaché à l'histoire matérielle de cette statue¹ ; pour ce qui est de sa signification, on s'est généralement contenté d'admettre qu'elle devint sous Vespasien et resta depuis lors une image du Soleil. On n'a pas pris garde que du I^{er} au III^e siècle le dieu Sol s'était beaucoup transformé aux yeux des Romains, et que son idole à son tour n'avait pu demeurer la même. En suivant de près son histoire, nous allons la voir, sous ses métamorphoses, conserver une profonde unité d'aspect, et réfléchir en même temps pendant deux siècles le développement de certaines idées religieuses.

Si le Colosse est toujours resté dans l'imagination populaire le « Colosse de Néron », c'est parce que Néron avait conçu le premier l'idée de cette statue formidable à laquelle il avait donné ses traits. Il la dressa dans le vestibule de la Maison-Dorée². Elle resta debout, semble-t-il, parmi les ruines, lorsque Vespasien fit systématiquement

¹ Cf. les textes rassemblés par Jordan, *Topogr. d. St-Rom.*, t. I, p. 320-324, et Hülsen, *art. cit.*

² Cf. Pline, *H. N.*, XXXIV, 45 ; Suétone, *Nero*, 31 : « Vestibulum ejus fuit, in quo colossus cxx pedum staret ipsius effigie ». Le *staret* de Suétone et l'indication de Pline relative aux dimensions du Colosse (*loc. cit.*, colossus fecit CXLIX (?) *pedum longitudine*) conviennent mieux à une statue seule et debout qu'à un groupe comportant le quadrigé, quoi qu'en ait pensé M. Préchac. Le fait que Pline emploie *longitudo* pour désigner la hauteur des obélisques est significatif. Le même mot convenait à une statue très haute.

quement disparaître les constructions de Néron. Elle prit seulement les traits du Soleil, auquel l'empereur la dédia, et fit au sommet de la Vélia l'ornement de la Voie sacrée¹.

Vespasien ne fut pas conduit seulement par le hasard ou par son goût personnel à faire du Colosse une statue de Sol. Il portait les traits de Néron ; mais comment douter qu'il ne les ait présentés sous un déguisement mythologique, et n'ait fait de l'empereur ce qu'il voulait paraître, dans les concours de chants comme sur les tableaux d'apparat, un Hélios, ou un Apollon ? Des proportions aussi énormes convenaient bien à ce genre de transfiguration, et le Colosse de bronze nous rappelle la toile immense des *horti Maiani* où Néron s'était fait peindre conduisant le quadrigé céleste. M. Préchac nous convainc sans peine que la statue était du vivant de Néron celle de l'Empereur-Soleil, du *ἥλιος* célébré par les Grecs flatteurs. Mais la comparaison ne nous oblige pas à admettre que dans le bronze aussi Néron se fût fait aurige, fantaisie que la technique eût difficilement permise.

Du Colosse dépouillé par Vespasien des traits néroniens et rendu tout au Soleil, nous ne savons rien sous les Flaviens, à moins qu'il n'y ait quelque vérité dans la notice de Dion Cassius, suivant laquelle il aurait pris le visage de Titus². Et de fait, si l'histoire même n'est pas exacte, nous verrons quelles raisons lui donnaient de la vraisemblance.

L'événement capital de l'histoire du Colosse advient sous Hadrien. L'auteur de la *Vita Hadriani*³ raconte qu'au prix d'un gros effort, et

¹ Dion Cassius, LXVI, 13, 1 : ἐν τῇ ἱερᾷ ὁδῷ ἱδρύσθη.

² Dion Cassius, *loc. cit.* « παρὰ δὲ αὐτὸν. — τὸ εἶδος οἱ μὲν τοῦ Νέρωνος οἱ δὲ τοῦ Τίτου ἔχειν. »

³ *Vita Hadriani*, 19 : « Transtulit et colossus stantem atque suspensum per Decrianum architectum de eo loco ubi templum Urbis est ingenti molimine ut operi etiam elephantos xxiv exhiberet. Et cum hoc simulacrum post Neronis vultum, cui antea dicatum fuerat, Soli consecrasset, aliud tale Apollodoro architecto auctore facere Lunae molitus est. »

avec l'aide de vingt-quatre éléphants, la statue fut enlevée de l'endroit où allait s'élever le temple de Vénus et de Rome. L'architecte Decrianus réussit le tour de force d'accomplir ce transport sans démonter l'énorme masse; usant sans doute d'un plan incliné, il l'enleva « debout et suspendue ». L'exactitude même du fait est confirmée par le *Chronicon Paschale*¹, preuve que l'opération, merveilleuse pour la technique et entourée de pompe, avait frappé vivement l'imagination des contemporains. Le silence de l'*Histoire Auguste* sur la nouvelle position du Colosse s'explique tout naturellement par la célébrité d'une statue dont nul n'ignorait la place. Mais du procédé même dont on usa pour le déplacement, on a le droit de conclure que celui-ci fut minime. Et en effet, pour établir que la statue fut dressée au sommet du mausolée d'Hadrien, M. Préchac a dû d'abord imposer au texte de Spartien une correction très ingénieuse, mais gratuite, et forcer le sens des mots « stantem et suspensum » en les rapportant à « l'essor équilibré » du Colosse *après* son déplacement².

L'ayant dressé en sa nouvelle place, Hadrien aurait conçu le projet, sur les conseils d'Apollodore de Damas, encore en faveur, de lui donner comme réplique une statue de la Lune. Mais il ne l'acheva pas³.

Le silence se fait de nouveau sur le Colosse jusqu'au jour où la fantaisie de Commode lui fit subir encore une métamorphose. L'empereur, dévot d'Hercule, et qui rêve d'une apo théose herculéenne, lui donne les attributs de son héros favori, la léonté et la massue. Sans doute ajoute-t-il la barbe, en respectant les rayons, qui sont le signe de l'apo théose. Le Colosse devient ainsi formellement une image de l'Empereur vivant et déjà divinisé⁴. La fantaisie impie de Com-

¹ *Chron. Pasc.* (cf. Migne, *P. G.*, XCII), pour l'année 130. Sur la date, cf. Préchac, *Mél. Éc. Rome*, t. XXXVII, p. 292 ss.

² *Suspensum* s'appliquerait au mouvement du dieu posant le pied sur le char.

³ Cf. *Vita Hadriani*, loc. cit.

⁴ Cf. *Vita Commodi*, 17 : « Colossi autem caput dempsit, quod Neronis

mode est d'ailleurs bientôt punie par sa mort, et les effets de la *damnatio memoriae* n'épargnent certainement pas cette idole.

Le Colosse doit donc nous apparaître au ^{III}^e siècle sous l'aspect où le laissèrent ces derniers remaniements, et si c'est lui que nous devons reconnaître sur la monnaie de Gordien le Pieux, dans la statue au gouvernail, il sera bien entendu que nous n'y devons voir que le Colosse d'après le règne de Commode, non point celui d'Hadrien ni de Vespasien, encore moins celui de Néron. Cette singularité iconographique ne remontera guère plus haut que le début du ^{III}^e siècle. En revanche, pour savoir quelle valeur la religion attachait au Colosse, il est légitime d'aller au moins jusqu'à ce règne d'Hadrien, sous lequel il prit, comme nous l'allons voir, avec sa place définitive, sa signification la plus complète.

Le grand appareil dont fut entourée l'opération du transfert ne fut pas imposé seulement par le poids de la masse, difficile à soulever. Il eut un caractère religieux, bien marqué par l'emploi des éléphants, qu'une tradition orientale, admise par toute l'Antiquité, consacrait au Soleil levant, et plus généralement à l'Éternité. Le Colosse était-il donc, comme le pense M. Préchac, un symbole de l'Éternité¹?

Lorsque l'*Aeternitas* figure sur les monnaies, dès le temps de Vespasien, mais surtout au ^{II}^e siècle, elle y paraît en effet tenant dans ses mains les têtes de Sol et de Luna. Ainsi s'exprimait la conception théologique venue d'Orient, suivant laquelle le cours immuable des deux astres, et leur perpétuelle renaissance, étaient l'image de l'éternité du monde.

esset (*sic*), ac suum imposuit, et titulum more solito subscripsit, ita ut illum gladiatorium et effeminatum non praetermitteret. » Dion Cassius, LXXII, 22, 3 : « τοῦ κολοσσοῦ τὴν κεφαλὴν ἀποτεμὼν καὶ ἑτέραν ἐκ τοῦ ἀντιπείρου καὶ ῥόπαλον δοῦς λέοντά τε τινὰ χαλκοῦν ὑποθείς ὥς Ἡρακλεῖ ἐοικέναι, ἐπέγραψε..., etc. »

¹ *Op. cit.*, p. 44 et *passim*. L'auteur a malheureusement été conduit par cette idée à admettre un rapport beaucoup trop matériel entre le Colosse et le Divus, en transportant la statue au sommet du château Saint-Ange.

Le type apparaît régulièrement dans la numismatique des Antonins¹. Mais celle d'Hadrien voit naître une variante, où les têtes de Sol et de Luna sont les attributs non point de l'*Aeternitas*, mais de *Roma aeterna*². La titulature inscrite au droit d'Hadrien, consul pour la troisième fois et père de la patrie, date cette médaille de l'année 128 au plus tôt. Elle en tire un intérêt spécial, car Hadrien est alors occupé à la grande œuvre édilitaire et religieuse de son règne, la construction de ce temple double de Vénus et de Rome dont lui-même a conçu l'originale architecture. Or, cette œuvre est mieux qu'un caprice ou seulement qu'une entreprise grandiose. Elle donne une forme sensible au mouvement religieux et politique qui réveille à ce moment et affermit les souvenirs de la fondation. Dès l'année 121, on voit Hadrien soucieux de célébrer le *Natalis Romae*³. Le type de Romulus Conditor, ou Romulus Auguste, courant avec la lance et les trophées d'Acron, bientôt celui d'Énée, vont reparaitre sur les monnaies; ce sont les deux symboles de la religion nationale que l'art augustéen a préférés et qu'il a répandus⁴. Le temple de Vénus et de Rome traduit magnifiquement ces traditions romaines; mais déjà la Rome qu'on y vénère est celle dont l'Empire entier dépend, et que tout entier elle incarne; le sanctuaire, d'après Athénée, est consacré à la Fortune de Rome $\tau\eta\ \tau\eta\varsigma\ \pi\acute{o}\lambda\epsilon\omega\varsigma\ \tau\acute{o}\zeta\eta$ ⁵, qui se confond maintenant avec celle de l'univers.

L'apparition sur les médailles contemporaines de la légende *Roma aeterna* n'est pas un hasard. D'une façon plus ou moins explicite, il

¹ Cf. Cohen, *op. cit.*, Hadrien et Antonin, *passim*.

² *Ibid.*, t. II, p. 215, n° 1303 : Rome assise à gauche sur une cuirasse, supportant de la main droite les têtes du Soleil et de la Lune, et tenant une haste de la gauche; derrière elle, un bouclier.

³ *Ibid.*, t. II, p. 118, n° 162 : Ann. D CCC LXXIII NAT· VRB·P·CIR·CON·

⁴ Ils ouvraient dans le Forum d'Auguste, des deux côtés du temple de Mars Ultor, les deux files de rois et de triomphateurs romains. Ils se retrouvent comme acrotères sur le fronton du temple d'Auguste représenté par la monnaie de Caligula (Cohen. t. I, p. 238, n° 9).

⁵ Athénée, VIII, 361 F.

est impossible que le grand temple de la Vélia n'ait pas été consacré à l'Éternité de Rome, qui devient dans l'Empire un dogme, et qui admet, comme l'Éternité des Empereurs, un avènement, *Natalis*, et une Fortune¹. Il y a d'ailleurs des rapports évidents entre l'Éternité et la Fortune, et nous aurons tout à l'heure l'occasion d'y insister.

Ainsi, au moment où la notion d'Éternité tend à se préciser dans celle de l'Éternité de Rome, il n'est pas surprenant que les bustes de Sol et de Luna figurent sur les monnaies comme attributs de *Roma aeterna*. Mais cette représentation devient curieuse si l'on songe à ceci : après avoir transporté le Colosse au pied du temple, auquel il avait fait place, Hadrien, nous l'avons vu, pensa à lui élever une réplique, le colosse de la Lune². *L'Histoire Auguste*, qui ne parle que d'une entreprise laissée inachevée, ne nous dit pas où ce nouveau Colosse se serait dressé ; mais la symétrie que recherchait l'Empereur n'eût évidemment été réalisée que par le voisinage des deux statues. On fut donc près d'avoir cet ensemble monumental : au pied du temple de Vénus et de Rome, les deux colosses de Sol et de Luna ; en d'autres termes, comme sur les médailles, les deux dieux sidéraux près de *Roma aeterna*. C'eût été l'expression grandiose d'une idée religieuse demeurée jusqu'alors un peu abstraite ; on songe à la belle et sobre dédicace écrite un demi-siècle après, sous Septime-Sévère : « Au Soleil éternel, à la Lune, pour l'éternité de l'Empire et le salut de l'Empereur³ ».

En fait, il est difficile de croire qu'une telle pensée religieuse n'ait pas conduit Hadrien ; c'est bien sous son règne, fécond à tous égards, que certaines idées destinées à un bel avenir ont pris l'essor décisif.

¹ Cf. Cumont, *L'Éternité des Empereurs*, dans *Rev. hist. et litt. relig.*, 1896, p. 435-52.

² *Vita Hadriani*, loc. cit.

³ *C. I. L.*, II, 259 : « Soli aeterno, Lunae, pro aeternitate imperi et salute imperatoris, etc... », inscription trouvée en Lusitanie : la dédicace paraît être d'un legatus Augustorum.

La légende *Roma aeterna* n'est pas la seule qui devienne alors très fréquente. L'*Aeternitas Augusti*, qui alternait depuis Vespasien avec l'*Aeternitas* tout court, domine presque exclusivement à partir d'Hadrien¹. L'idée d'éternité paraît être contenue désormais presque entièrement dans celle de l'éternité de Rome et de l'éternité de l'Empereur. M. Franz Cumont a étudié dans un substantiel article, auquel nous devons beaucoup², l'origine et le développement de cette nouvelle notion, qui n'eut jamais tant de consistance qu'au moment où les règnes, de plus en plus instables, parurent le moins faits pour la justifier. Il a montré que l'éternité de l'Empereur est un corollaire de son caractère d'incarnation du Soleil, admis d'abord en Orient, puis à Rome, et que l'idée s'affermirait à mesure qu'on prit l'habitude de voir dans l'Empereur le représentant et l'image même de l'astro-roi. Or, cette croyance fait un progrès décisif à l'époque d'Hadrien. De ce règne datent quelques-uns de ses témoignages les plus curieux, tel ce papyrus de Giessen où l'apothéose de Trajan et l'avènement d'Hadrien sont expressément rapportés à Phœbus, ou ces vers de la poétesse Balbilla inscrits sur la statue de Memnon. L'Empereur lui-même cède à ce mouvement, à moins qu'il ne l'encourage. Son ascension au mont Casius, au cours de son voyage en Syrie, n'est pas seulement le caprice d'un artiste passionné pour le spectacle d'un lever de soleil. C'est un hommage religieux, et au sommet de la montagne, en effet, Hadrien sacrifie³.

Est-ce à dire que le Colosse fût dès ce moment considéré comme une image de l'Empereur, transfiguré en Soleil? Ce serait sans doute aller trop loin. Croyant que les deux colosses, Sol et Luna,

¹ Cf. Cohen, t. II, *passim*.

² Cf. *supra*.

³ *Vita Hadriani*, 14. M. Préchac (*op. cit.*, p. 15) rapproche avec raison cette ascension et ce sacrifice des dévotions solaires de Julien et distingue entre ce pèlerinage religieux et l'excursion « touristique » qu'Hadrien fit sur l'Etna (*Ibid.*).

ont existé l'un et l'autre, et qu'Hadrien en fit l'ornement de son mausolée, M. Préchac a développé l'idée séduisante qu'ils auraient figuré l'apothéose, l'un des Empereurs, l'autre des Impératrices. Mais on est loin de posséder pour une association de la *Diva* avec la Lune les mêmes preuves que pour celle du *Divus* avec le Soleil. Sans doute le bige qui paraît au sommet du bûcher de consécration de Faustine mère¹ est-il celui de Diane et répond-il au quadrigue de Sol qui emporte au ciel le Divus. Mais ce genre de représentation est exceptionnel, et d'ordinaire l'Impératrice est enlevée au ciel par les mêmes génies que l'Empereur, génies de l'Éternité, ou par le griffon, animal solaire.

On risque donc de s'égarer à suivre trop à la lettre le symbolisme des deux astres. Dans le projet d'Hadrien, Sol et Luna devaient être avant tout les deux signes de l'Éternité. Mais comme dès ce moment l'idée politique se confond presque entièrement avec l'idée religieuse, et accoutume à concevoir l'Éternité sous la forme de celle de Rome et des Empereurs, il est difficile que le Colosse ne passât point déjà pour une sorte de transfiguration anticipée du prince.

Homme de goût et de bon sens, Hadrien n'eut garde d'insister sur ce caractère et de prêter aux traits du Colosse la moindre ressemblance avec les siens. Jamais, au contraire, la statue ne fut plus explicitement consacrée au Soleil, et l'*Histoire Auguste*, rappelant qu'elle avait représenté Néron, oublie la première consécration, faite par Vespasien, pour en rapporter tout le mérite à Hadrien². La statue demeura intacte, gardant sans doute les attributs traditionnels que la mythologie gréco-romaine accordait au Soleil,

¹ Cohen, t. II, p. 427, n° 186. Ce que Cohen appelle *mausolée à trois étages* n'est probablement que le bûcher ordinaire de la consécration. Dans le bige on voit Faustine avec son voile déployé.

² *Vita Hadriani*, loc. cit. Plus loin, il est vrai, l'*Histoire Auguste*, racontant la transformation du Colosse par Commode, rappelle encore qu'il portait jusque-là la tête de Néron. Ces erreurs prouvent combien fut vivace le souvenir de Néron à travers les métamorphoses du Colosse.

lorsqu'elle le représentait à pied : le globe et le fouet ; ceux-là mêmes que lui avait donnés Vespasien et, peut être encore plus tôt, Néron.

Le rapport vaguement établi entre le Colosse et l'éternité de l'Empereur servit peut-être de justification à Commode, lorsqu'il en fit un Hercule. Il n'est pas douteux en effet qu'on devait voir dans cet Hercule colossal l'image de Commode lui-même, tel qu'il se voulait dans l'apothéose. La transformation n'en était pas moins coupable, d'une part parce qu'elle détournait le culte réservé au Soleil, d'autre part parce que la statue, à laquelle commençait à s'attacher la superstition romaine, ne pouvait incarner l'éternité de tel ou tel empereur, mais en général celle de l'Auguste, intimement liée à celle de Rome. Aussi voit-on Gallien, en un temps où l'Empereur passe presque universellement pour être l'image de Sol, traduire son orgueil en faisant élever sur l'Esquilin un autre Colosse, double de celui de Néron, et ayant en outre le quadrigé¹ : au Colosse lui-même, il n'osa pas toucher.

Au moment où le Colosse, débarrassé des attributs de Commode, fut rendu à sa vraie destination de simulacre de Sol, Rome était gouvernée par la dynastie des Sévères, et l'on sait avec quelle vigueur les cultes orientaux s'enracinèrent alors dans la capitale². Quels que fussent les attributs qu'on lui prêtât, le Soleil ne pouvait plus ressembler au dieu encore très hellénisé du milieu du ^{II}^e siècle ; c'était un dieu oriental, dont la personne était déterminée, non plus par la

¹ *Vita Gallieni*, 18 : « Statuam sibi majorem colosso fieri praecepit Solis habitu, sed ea imperfecta perit... Sed et Claudio et Aureliano deinceps stulta res visa est, siquidem etiam equos et currum fieri jusserat pro qualitate statuæ atque in altissima base poni. » Notons en passant qu'on peut tirer de ce seul passage un fort argument contre la thèse du Colosse aurige soutenue par M. Préchac. L'entreprise de Gallien n'est pas seulement vaine, de vouloir élever une statue deux fois plus grande que le Colosse. En outre (*etiam*), il prétendait ajouter, sur une autre base très haute, le char et les chevaux. C'est que le Colosse n'en avait pas.

² Surtout sous les règnes d'Héliogabale et d'Alexandre-Sévère, où s'introduisirent, comme on le sait, des cultes notoirement syriens.

fantaisie des artistes ou des poètes, mais par la réflexion rigoureuse des théologiens et des astrologues. La « théologie solaire » des Chaldéens, dont M. Cumont nous a rendu les origines et le système¹, prend définitivement la direction du paganisme romain, et nous voyons la représentation de l'Éternité, à Rome, suivre avec retard, mais clairement, la révolution astrologique qui avait rompu l'équilibre entre le Soleil et la Lune, au profit du Soleil. L'Éternité n'a plus pour symbole, sur les monnaies frappées par Gordien et ses successeurs, que le Soleil. En même temps, et par une conséquence naturelle, la relation devient plus étroite entre le Soleil, seul maître dans le ciel, et l'Empereur, souverain ici-bas. L'Éternité se confond plus que jamais avec celle de l'Auguste, et le Soleil est réellement le maître de l'Empire, avant même que la réforme d'Aurélien organise son culte au sommet du panthéon officiel. Le Colosse nouveau doit nécessairement se ressentir de ces profondes transformations : le Soleil devenant le dieu souverain, ses rapports avec l'Éternité de Rome deviennent fort clairs; il se confond avec elle, et on a vu qu'en effet on l'invoque sous Septime-Sévère pour assurer l'éternité de l'Empire. D'autre part, le caractère solaire du prince étant désormais acquis, sa relation avec la destinée de l'Empire assurée par des liens anciens, le Colosse devient plus clairement que jamais le symbole de l'éternité de l'Empereur. Quels attributs la mythologie classique offrait-elle pour traduire ces croyances, puisque c'est la mythologie classique qui a généralement servi jusqu'à la fin de l'Empire à habiller les dieux les plus orientaux?

A la manière des géomètres, supposons un instant le problème résolu et demandons-nous si un Colosse au gouvernail pouvait parler clairement à l'esprit des Romains du III^e siècle.

Le gouvernail, on le sait, est l'attribut classique de la Fortune. Sa présence aux mains de Sol implique une étroite relation du Soleil

¹ *La théologie solaire du paganisme romain*, dans les *Mémoires présentés par divers savants à l'Ac. Inscr.*, t. XII.

avec la Fortune. Or, il est facile de se rendre compte que cette relation, inexistante dans la religion gréco-romaine, a dû devenir essentielle lorsque les cultes orientaux ont conquis Rome. L'astrologie y jouait un rôle essentiel, et le principe même de l'astrologie consiste à voir dans les astres, et notamment dans le Soleil, les maîtres du destin. On a déjà vu voisiner l'Éternité et la Fortune. Sur une monnaie de consécration de Faustine mère, *Aeternitas* sert de légende à la représentation d'une déesse qui a tous les attributs traditionnels de la Fortune¹. Une inscription trouvée en Gaule, à Vaison, est plus explicite ; le dédicant s'adresse, en grec et en latin, à Bel, c'est-à-dire le Solsyrien, « maître de la Fortune et instituteur de l'intelligence² ». M. Cumont a commenté cette dédicace en expliquant comment l'on était arrivé à attribuer au Soleil la source même de l'intelligence³. La première formule, *Fortunae rector*, résume un autre aspect du dieu, nécessairement plus populaire : le Colosse du III^e siècle, dieu solaire oriental, était lui aussi maître de la Fortune, et c'est pourquoi, au lieu du globe ou du fouet, attributs vieilliss et faibles, il tenait en main le gouvernail. L'iconographie classique n'offrait pas de symbole plus expressif. Ajoutons qu'une raison de circonstance encourageait à le choisir pour remplacer la massue que le Colosse avait reçue de Commode. Et l'on verrait combien la substitution était facile, si l'on pouvait mettre à côté de la monnaie de Gordien, représentant le pilote radié, une autre du même règne, décrite par Fröhner, et où la statue tiendrait non pas le gouvernail, mais la massue. Le renseignement ne se trouve malheureusement pas ailleurs ; s'il était

¹ Cohen, *Monnaies de l'Empire romain*, t. II, p. 414, nos 2-9. Cohen hésite entre l'Éternité et la Fortune. Mais la question ne se pose pas : sur la longue série des médailles relatives à la consécration de Faustine, la légende *Aeternitas* est traduite par diverses figures allégoriques, où il faut chaque fois reconnaître la *Diva* elle-même, transfigurée par et pour l'éternité.

² *C. I. L.*, XII, 1277 : « Belus, Fortunae rector, mentisque magister. »

³ *Theol. sol.*, p. 462 ss.

exact, il faudrait dater du règne de Gordien la restitution définitive du Colosse. Mais il est plus probable qu'elle advint plus tôt.

Dans l'Empire du ⁱⁱⁱ siècle, où les valeurs religieuses et les valeurs politiques devenaient presque interchangeable, Rome, résumant en elle la notion d'Éternité, devait assumer aussi celle de la Fortune. Et c'était un lien de plus entre elle et le Colosse, comme entre le Colosse et l'Empereur. La statue depuis longtemps vénérée paraissait incarner la puissance même et le destin de la Ville Éternelle. Et si quelque chose, en effet, rappelle les cérémonies que Rome, à la fin du ^{iv} siècle encore, célébrait en l'honneur du Colosse, lorsque au 6 juin elle le couronnait¹, ce sont les honneurs dont les Byzantins, à la même époque et pendant longtemps, ont entouré leur Tyché², la statue colossale qui symbolisait la Fortune de la nouvelle ville³.

Ce rapprochement rendra peut-être plus forte l'hypothèse de M. Hülsen : s'il y a des raisons de rapporter au Colosse et non au Colisée le célèbre dicton transmis par Bède le Vénérable :

Quamdiu stat Colisaeus, stat et Roma;
Quando cadet Colisaeus, cadet et Roma;
Quando cadet Roma, cadet et mundus;

ce n'est pas seulement parce qu'il est plus naturel de lier le sort d'une ville à celui d'une statue qu'à celui d'un amphithéâtre⁴; c'est parce que la statue, en l'espèce le Colosse, incarnait précisément la Fortune de Rome, en un temps où il était courant de la confondre avec celle du monde et avec l'Éternité même.

Il nous paraît donc que la représentation du Colosse au gouvernail

¹ *Fast. Philocal.*, juin, viii. Idus. Colossus Coronatur.

² M. Cumont attire mon attention sur le fait que les divinités des Sémites étaient, là où on les adorait, maîtresses du destin, et que par suite, en Orient, la divinité principale de la cité a dû souvent se confondre avec la Τύχη, πῶσις (cf. *Les Fouilles de Doura*, p. 111).

³ Cf. Schulze, *Untergang des Heidentums*, t. II, p. 281. Cité par Cumont, *loc. cit.* p. 432.

⁴ Cf. Hülsen, *art. cit.*, p. 63.

sur la monnaie de Gordien, loin d'être un obstacle à l'identification topographique de la fameuse statue auprès du Colisée, aide, si l'on y regarde de près, à l'établir définitivement. Et l'immense valeur que lui accordait la superstition des Romains aide aussi à comprendre que son souvenir soit demeuré si persistant au moyen âge, même à travers d'absurdes récits. Le « simulacrum Solis juxta amphitheatrum » paraît assez souvent dans les actes des martyrs romains. La statue était éminemment désignée pour être de celles dont on imposait l'adoration aux chrétiens; peut-être le souvenir des martyres romains subis près du Colosse est-il passé, avec le nom, à l'amphithéâtre voisin, créant une légende dont le P. Delehaye a démontré à la fois la vraisemblance et la tardive apparition¹.

Au iv^e siècle encore, le Colosse ne devait pas cesser d'être aussi en une large mesure l'image transfigurée de l'Empereur. A cet égard on pourrait citer les textes invoqués par M. Préchac, mais en tirant d'eux une conclusion toute différente. A travers les comparaisons banales et flatteuses que multiplient les panégyristes, on peut reconnaître avec suite une image, celle du Soleil. Ses effets cosmiques ont leur équivalent dans l'activité bienfaisante du prince. Le Colosse ressemble bien à ce « timonier rayonnant de lumière² ». Mais il lui ressemble précisément dans la mesure où il est, comme l'Empereur, une image de Sol.

Sous ses métamorphoses, le Colosse de Rome garde donc au fond plus d'unité qu'il ne semble; et c'est son singulier intérêt d'être pendant trois siècles le miroir fidèle des conceptions religieuses

¹ P. Delehaye, in *Analecta Bollandiana*, t. XVI, p. 219 ss. L'auteur montre que l'amphithéâtre Flavien n'est jamais mentionné dans les textes les plus anciens, et que sa réputation comme lieu de martyre, fondée ou non, ne nous est connue qu'à partir du xvi^e siècle.

² Cf. Préchac, *op. cit.*, p. 4. Ajouter au texte cité, *Paneg. ret.*, éd. Bährens, p. 158, un autre plus explicite : Pacatus, *Paneg. Theod.*, c. 10; cf. Cumont, *art. cit.* p. 445, n. 1 : « La comparaison de l'éternité du prince avec celle du Soleil devait être devenue un lieu commun de rhétorique. »

mélant le Soleil à l'Empire. Le Colosse du ^{III}^e siècle garde peut-être peu de chose de la statue fondue pour Néron par Zénodore. Mais dès Néron il associe dans un rapport intime le Soleil et l'Empereur. Seule change désormais la nature de ce rapport ; à moitié littéraire encore et artificiel chez Néron, qui hérite de la tradition apollinienne d'Auguste, il devient de plus en plus solide et religieux avec le progrès de la notion d'Éternité et le développement du culte solaire oriental.

Jean GAGÉ.

MOBILIER DE L'AFRIQUE ROMAINE

Au cours d'une récente mission archéologique, due à la libéralité du Gouvernement général de l'Algérie et destinée, selon le désir bienveillant du Ministère de l'Instruction publique et de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, à la publication d'un *Supplément au Catalogue du Musée d'Alger*, nous avons pu examiner à loisir les nombreux objets que possède le Musée national des Antiquités algériennes. Or, parmi les plus récentes acquisitions, figurent des fragments de mobilier romain qui méritent, croyons-nous, par l'intérêt et les difficultés mêmes qu'ils soulèvent, une étude minutieuse et détaillée, dont un travail d'ensemble ne pouvait accueillir que les conclusions générales — et provisoires¹.

La découverte tient au hasard, et l'acquisition à l'amitié. En avril 1919, une propriétaire de Wattignies, M^{me} Naudin, proposait à M. Luciani, alors Directeur des Affaires étrangères au Gouvernement général, l'achat d'antiquités romaines : un groupe sculpté et deux petits vases en bronze. M. Luciani accepta en son nom personnel, mais c'était pour en faire profiter, par une délicate attention, le Musée national, dont il connaissait spécialement le directeur, M. Carcopino². Celui-ci ratifia d'enthousiasme cette heureuse acquisition et

¹ Cf. Wuilleumier, *Musée d'Alger, Supplément*, Paris, 1927, p. 71 sqq. Comme nous le verrons bientôt, les fragments de Tigava se laissent reconstituer sans que l'on doive recourir à l'hypothèse d'un quatre-pieds. Des considérations étrangères à notre volonté nous ont interdit d'insérer dans notre Catalogue la rectification désirable.

² C'est de M. Carcopino lui-même, et de son successeur, M. Albertini, que nous tenons ces renseignements; ils ont bien voulu nous laisser le privilège de la publication, sans nous priver de leurs conseils; nous les

décida de mener sur place une enquête, qui lui permettrait peut-être de la compléter, qui, en tout cas, l'éclairerait sur les circonstances de la trouvaille.

Aidé par des notables d'Affreville, M. Carcopino eut la chance, aux mois de mai et juin 1919, de retrouver, chez divers propriétaires de cette ville, et d'acheter pour le Musée d'Alger d'autres objets de bronze qui lui semblèrent, au premier abord, provenir tous du même endroit et se rattacher à un même ensemble : M. Guillaud, quincaillier à Affreville, lui céda un deuxième groupe sculpté qui était entre ses mains, et lui en procura un autre, analogue aux deux précédents, que détenait, outre de nombreux débris, un troisième possesseur ; d'autre part, M. Carcopino obtenait de M. Pelletier la cession d'une base en bronze formée de trois panthères, dont il avait appris l'existence incidemment¹. Cette dernière pièce avait plus souffert que les précédentes : la réparation en fut confiée, pendant l'été, à un habile antiquaire d'Alger, M. Dorez, et, à la fin de l'année, M. Carcopino s'ingénia, de concert avec M. Glénat, Conservateur du Musée des Antiquités, à reconstituer le trépied hypothétique auquel tous ces fragments leur semblaient avoir indistinctement appartenu. Mais tout essai de « restauration » demeura vain : les dimensions de la base supposée ne cadraient pas avec celles des montants ; de plus, l'élégance vigoureuse des panthères contrastait avec la lourdeur et la mollesse des appliques ; enfin les déclarations contradictoires recueillies dans la région d'Affreville laissaient planer des doutes sur l'identité des lieux où s'étaient effectuées les trouvailles. Appelé à la Sorbonne au début de 1920, M. Carcopino ne put, avant son départ, que prier le R. P. Giacobetti, un religieux de l'ordre des Pères Blancs en rési-

prions de trouver ici l'expression de notre reconnaissance. Nous remercions encore M. Glénat, qui a mis sans compter à notre disposition ses talents d'artiste. M. Hourlier, enfin, Pensionnaire de la Villa Médicis, s'est acquis toute notre gratitude par son dessin de reconstitution qui figure à la planche IV.

¹ De son côté, M. Merlin avait eu la complaisance de la lui signaler.



dence aux Attafs, de vouloir bien consulter une seconde fois les anciens possesseurs, et interroger leurs souvenirs; arrivé à Paris, il dut se borner à présenter devant la Commission de l'Afrique du Nord les photographies de tous les bronzes qui appartenaient désormais au Musée d'Alger, en faisant toutes ses réserves sur leur attribution à un seul et même support¹. Quelques mois plus tard, il recevait du P. Giacobetti, qui avait conduit ses recherches avec une finesse égale à sa connaissance du pays, une lettre qui levait tous les doutes : la base aux panthères avait été exhumée, quelque dix ans plus tôt, dans la banlieue immédiate d'Affreville (au nord-est de l'agglomération actuelle) par M. Pelletier, lors des travaux exécutés sur un terrain personnel. En revanche, tous les autres fragments avaient été mis au jour, dans des conditions mal définies et à une date incertaine, dans les ruines de l'ancienne Tigava. Il s'agissait donc de deux objets distincts et différents, recueillis l'un et l'autre dans un centre de colonisation romaine².

I. — LE CANDÉLABRE D'AFFREVILLE

Malgré l'absence de tout autre fragment, la base d'Affreville (pl. I, 2) se laisse reconstituer sans trop de peine : le trou central³, où s'encastrait quelque fût quadrangulaire, permet d'y reconnaître un de ces *candelabra*⁴ qu'on rencontre dans mainte collection publique ou privée. Mais cet objet d'usage si commun — encore n'abonde-t-il pas dans les musées de l'Afrique⁵ — n'atteint guère au grand luxe. Si le fût, où excellait déjà la toreutique tarentine⁶, s'enrichit parfois d'un ornement plus ou moins rococo, il repose presque toujours sur de simples griffes de fauve; à en juger par le produit des fouilles, notre

¹ Cf. Carcopino, *B. A. C.*, 1921, p. XLII.

² Cf. Gsell, *Atlas archéologique de l'Algérie*, 13, 72; 13, 34.

³ Dim. : 0^m025 × 0^m025 × 0^m055; diam. du bourrelet : 0^m065.

⁴ Cf. *Dict. Ant.*, s. v.

⁵ Seul le Musée de Constantine en possède un assez grand nombre.

⁶ Cf. Pl., *H. N.*, 34, 11.

groupe fait presque exception, et ceux mêmes dont on peut les rapprocher en rehaussent l'intérêt historique et la valeur esthétique.

La première conception semble en revenir aux artistes de Grèce — ou du moins de Grande-Grèce : le groupe découvert par M. Orsi dans une nécropole voisine de Callagirone en Sicile¹ porte la marque d'un essai empreint d'une gaucherie naïve; c'est à peine si l'on peut reconnaître des dauphins dans ces corps de bronze façonnés à gros traits, dont l'élan se brise sur une lourde console, où ils reposent la tête en bas. De son côté, la sculpture étrusque aborde le problème, mais la solution qu'elle en donne manque encore d'élégance² : à trois griffes de fauve elle emmanche trois têtes fantastiques dont le cou s'allonge démesurément; l'art en souffre autant que la nature. Un petit bronze romain du Louvre³ marque un progrès dans la conception, sinon dans l'exécution : tournées encore vers l'extérieur, des lionnes, dressées sur leurs pattes, soutiennent cette fois le montant de leur échine; les bêtes jouent maintenant leur vrai rôle de support; mais, figées en atlantes, elles perdent les avantages de leur nature et compromettent la grâce légère de l'appareil. Il suffisait de les sculpter dans leur pose habituelle de fauves bondissants pour obtenir du même coup le plus bel effet décoratif. Deux artistes au moins l'ont compris : l'auteur de notre groupe et celui qui a ciselé une autre base du Louvre (pl. I, 1)⁴. Or, ces deux produits de l'art romain, uniques jusqu'à cette heure, ont entre eux tant d'affinités qu'on les croirait sortis de la même officine et que leurs différences permettent de mieux goûter encore la merveille d'Affreville.

¹ Cf. Orsi, *Mon. Ant.*, XX, 1910, p. 807, fig. 66.

² Cf. Quaranta, *Mus. Borb.*, XIII, pl. XIV.

³ Cf. De Ridder, *Bronzes antiques du Louvre*, Paris, 1913, II, n° 3207. Haut. des lionnes : 0^m10.

⁴ Cf. *Ibid.*, n° 3144; pl. 111 = S. Reinach, *R. S. G. R.*, II, 724, 3. Le fût hexagonal est couronné d'un chapiteau corinthien ajouré (Cf. *Dict. Ant.*, s. v. *capitulum*, p. 910, fig. 1167) qui porte un récipient ovoïde. Haut. tot. : 1^m04. Nous remercions M. Michon d'avoir bien voulu faire exécuter le cliché par le Service photographique des Beaux-Arts.

De part et d'autre, trois panthères femelles¹, prenant appui sur de petites palmettes trifoliées, s'élancent, le corps tendu, les pattes projetées; les queues tombent raides, puis rebondissent pour former un anneau que soutient une tige; les poils enfin sont indiqués à la même place et de la même façon. Mais les panthères du Louvre portent un collier, et ce détail, en apparence insignifiant, nous explique ce qui les distingue des autres : apprivoisées, comme celles de mainte mosaïque², elles font « le beau » plus qu'elles ne bondissent; le corps n'a pas cet élan qui fait saillir les mamelles; les griffes s'étalent sur le fût et sur des feuilles stylisées au lieu de s'agripper aux pédoncules des coquilles; l'œil doux ne jette pas de regards flamboyants; la gueule entr'ouverte aboie sans conviction, et la nuque s'incline d'un air soumis, alors que les panthères d'Affreville redressent tout à coup l'échine et lancent de côté leurs belles têtes de fauves. Ce geste, pris sur le vif, n'enlève rien à la pureté de la ligne, qui suit les formes souples de l'animal, serpente le long de la queue, s'incurve doucement sur le dos, puis s'élance par la nuque à la rencontre du fût quadrangulaire; bien plus, il rompt la monotonie et permet d'éviter l'apparence un peu grêle que pourraient donner à l'ensemble ces longs corps effilés.

Ces différences de détail, qui tournent, croyons-nous, à l'avantage du nouveau support, ne doivent pas faire oublier une profonde analogie de structure qui semble révéler une communauté d'origine. Comme on ne sait pas où fut découverte la base du Louvre, on pourrait songer d'abord à une double fabrication africaine; mais le fait qu'elle appartenait autrefois à la collection Campana³ est une forte

¹ Long. tot., Alger : 0^m23; Paris : 0^m175; des pattes antérieures, A. : 0^m08; P. : 0^m06; de la queue, A. : 0^m10; P. : 0^m075. Haut. des mamelles au-dessus du sol, A. : 0^m07; P. : 0^m055; de la tête, A. : 0^m18; P. : 0^m125.

² Cf. par ex. la mosaïque de Sousse : *B. A. C.*, 1888, p. 166 = Lafaye-Blanchet-Gauckler-de Pachtère, *Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, Paris, 1909-1911, II, n° 125.

³ Cf. *Cat. Campana*, II, 1.

présomption en faveur de quelque *candelabrarius*¹ de la métropole; or, c'est vers l'Italie — vers l'Europe au moins — que le groupe d'Affreville se laisse ramener lui-même, en dépit des apparences, si l'on en juge par les panthères de Mahdia². Sans appartenir à un candélabre, comme en témoignent les trous qu'elles portent au flanc, celles-ci présentent une certaine analogie avec les nôtres : la gueule ouverte, elles s'élancent toutes cinq, les pattes en avant, et redressent le haut du corps pour jeter la tête en arrière, les unes à droite, les autres à gauche; or l'on sait qu'un navire romain les transportait d'Europe en Afrique. Une autre comparaison s'offre encore avec certain bronze de Naples³, dont l'origine italique paraît certaine. Ajoutons enfin que les panthères d'Affreville semblent d'un art trop ancien et trop pur pour avoir vu le jour dans une petite cité d'Afrique⁴ qui n'a livré encore que de rares inscriptions, une tête de marbre sans intérêt et quelques monuments funéraires à bas-reliefs grossiers. Elles témoignent, en tous cas, du goût qu'avaient les Romains d'Afrique et du luxe dont ils s'entouraient dans leurs villas, puisque c'est un des rares spécimens que nous connaissions — et c'en est le plus beau — des candélabres à support figuré.

II. — LE TRÉPIED DE TIGAVA

Plus nombreux et plus variés, les fragments de Tigava devraient se prêter à une reconstitution de l'ensemble. Mais un examen minu-

¹ Cf. *Orel.*, 4157; *C. I. L.*, VI, 9227-9228.

² Elles mesurent chacune 0^m20 de long. On a trouvé près de ces panthères, elles-mêmes disséminées, plusieurs débris de montants en bronze. Cf. Merlin, *B. A. C.*, 1911, p. ccxxiii; *C. R. Ac. I.*, 1911, p. 560; 1913, p. 470; *Musée Alaoui, Suppl. II*, Paris, 1921, p. 130, nos 228-232.

³ Cf. *Mus. Borb.*, III, pl. XLVII, 1 = S. Reinach, *R. S. G. R.*, II, 724.

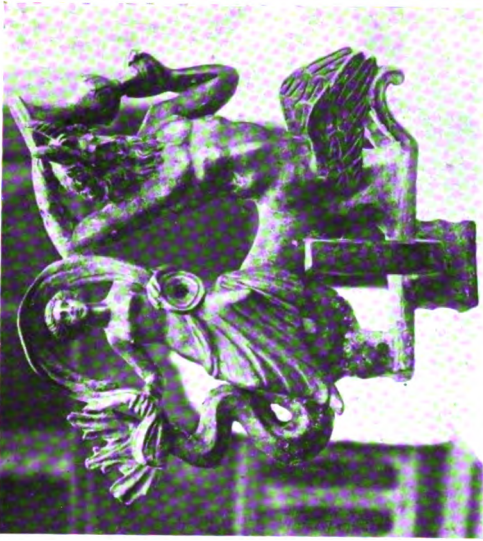
⁴ Cf. Gsell, *Atlas*, 13, 72. Sans qu'on puisse les dater avec précision, nos panthères ne semblent pas postérieures au milieu du ^{re} siècle. Peut-être même remontent-elles au 1^{er}, époque de prospérité pour cette région de l'Afrique romaine.



1



2



3



4

tieux fait surgir une difficulté, dont la solution vraisemblable rehausse encore l'intérêt de ces pièces.

Celles-ci se répartissent en plusieurs catégories :

A. Trois groupes de Tritons et Néréides (pl. II, 1-3), dressés sur de petites bases à volutes et à tenon inférieur creux, d'où partent des crochets les uns externes, l'autre interne¹.

B. Deux pieds qui, ornés d'abord d'une feuille en coquille, s'étranglent à mi-hauteur pour s'épater ensuite en griffes de fauves, et qui présentent au sommet une petite cavité à section soit de losange (pl. III, 22), soit de rectangle (pl. III, 23)².

C. Six fragments de barres, rectangulaires et lisses à l'exception d'un seul (pl. II, 4 : incomplet), qui porte en haut relief une tête de panthère ou de lionne à l'aspect de gargouille, s'incurve en une coquille fleuronée, puis se présente par l'arête, offrant ainsi une section en forme de losange, pour se rétrécir peu à peu jusqu'à un tenon de même structure. D'autres tenons analogues, mais à section rectangulaire, terminent quatre des fragments lisses (pl. III, 3-4; 20-21). Deux de ceux-ci enfin, de même que le sixième (pl. III, 9), portent, sur le côté interne, deux gros anneaux qui s'écartent l'un de l'autre³.

¹ Dim. max. des groupes, larg. : 0^m18; haut. : 0^m18, 0^m18 et 0^m21; dim. des bases, long. : 0^m09; larg. : 0^m038, 0^m038 et 0^m04; dim. int. des cavités infér., long. : 0^m024, 0^m022 et 0^m023; larg. : 0^m012, 0^m013 et 0^m012; prof. : 0^m022; dim. des crochets, long. : 0^m03; haut. : 0^m04; épais. : 0^m01.

² Dim. max. des pieds, larg. : 0^m06; haut. : 0^m115; dim. int. des cavités : 0^m02 × 0^m02 et 0^m014.

³ Fragm. à la panth., haut. : 0^m795 dont 0^m12 jusqu'à la tête, 0^m26 de la tête au bas de la coquille, 0^m40 de là au tenon, 0^m015 pour celui-ci; larg. et ép. : 0^m03 × 0^m01 au-dessus de la tête; 0^m02 à 0^m017 × 0^m02 à 0^m017 au-dessous de la coquille; 0^m02 × 0^m02 au tenon; la tête mesure 0^m06 de larg. et 0^m065 de haut; prof. de la coq. : 0^m055. Autres fragments, haut. : 0^m105 (dont 0^m015 pour le tenon), 0^m21 (dont 0^m015 pour le tenon), 0^m10, 0^m56 (dont 0^m01 pour le tenon) et 0^m78 (dont 0^m01 pour le tenon); larg. : 0^m025 (tenons : 0^m02); épais. : 0^m008 (tenons : 0^m075).

D. Deux petites bagues à section rectangulaire (pl. III, 5 et 10), auxquelles sont soudés des anneaux semblables, mais montés sur attaches; une troisième, à section de losange (pl. III, 6), a perdu ses anneaux, dont il ne reste que les attaches¹.

E. Vingt fragments de bandes minces (pl. III, 1-3, 5, 7-19), renflées à la partie médiane et percées de trois trous. Ceux des extrémités, plus petits, s'agencent partiellement encore avec les anneaux des barres et des bagues, où des rivets à grosse tête bombée et cerclée font office de charnières; ceux du milieu s'ajustent deux à deux suivant un procédé analogue².

F. Enfin la trouvaille se complète par deux petits vases à pied qui portent des traces d'anses³.

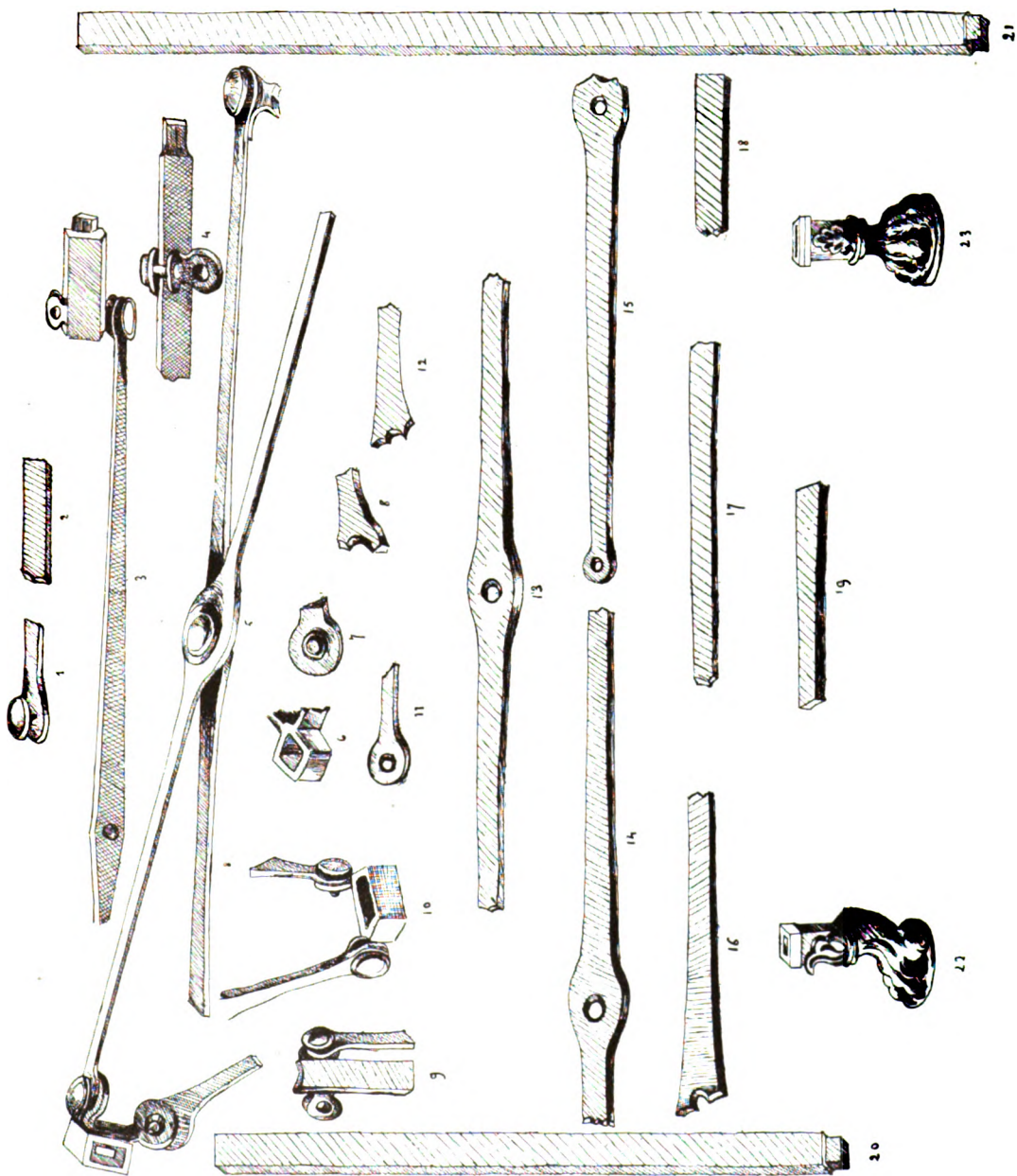
Par un heureux hasard, plusieurs de ces pièces peuvent s'ajuster l'une à l'autre : les trois fragments munis d'anneaux s'encastrent avec certitude ou vraisemblance dans les groupes ciselés; les deux autres pièces rectangulaires s'emboîtent indistinctement dans les bagues et le pied de même structure, tandis que le fragment à la panthère passe par la troisième bague et pénètre dans le deuxième pied. Mais il y a plus : un examen minutieux des cassures permet de raccorder cette pièce à l'un des fragments supérieurs (pl. III, 4) : nous pouvons donc restituer un montant tout entier, qui, surmonté du groupe où il s'encastre le mieux (pl. II, 3), atteint 1^m30. D'autre part, si les débris de bandes minces ne se laissent pas ajuster tous avec la même rigueur, ils permettent néanmoins de fixer à 0^m89 la longueur d'une diagonale. Or, le total des fragments, qui atteint

Anneaux : 0^m034 × 0^m031; ils sont soudés à 0^m075 de l'extrém. sup.; diam. des trous : 0^m006.

¹ Dim. int. : 0^m03, 0^m03 et 0^m027 × 0^m015, 0^m015 et 0^m026; dim. tot. des attaches et anneaux : 0^m035 × 0^m027; diam. des trous : 0^m005.

² Larg. des bandes : 0^m015 à 0^m03; épais. : 0^m005; les trous médians ont le même diamètre que ceux des anneaux supérieurs; un boulon (pl. III, 1) se distingue de tous les autres par l'absence de cercles incisés.

³ Diam. de la panse : 0^m125 et 0^m115; l'un porte un haut rebord, l'autre un bourrelet au milieu du goulot.



(Dessin de M. Glénat)

5^m42, dépasse la longueur de six diagonales entières; l'excès serait assez faible pour paraître négligeable, si le chiffre de sept trous médians¹ n'y faisait obstacle. Le support aurait-il plus de trois pieds? L'hypothèse paraît séduisante, et l'aspect des montants, comme celui des groupes, la confirment au premier abord. Mais la valeur des angles que forment entre eux les anneaux soudés sur la face interne des barres s'y oppose de toute manière : l'écartement, très inférieur à 90°, ne saurait permettre aux plans qui contiennent les diagonales de se croiser à angle droit. Les calculs mathématiques semblent donc nous jeter dans une impasse. Or, un examen attentif des pièces révèle que deux fragments de diagonale (pl. III, 15 et 16) qui se terminent par des trous médians présentent chacun à cette extrémité une épaisseur beaucoup plus faible et taillée en biseau², de sorte qu'ils peuvent et doivent se superposer partiellement l'un à l'autre : il n'y a plus d'obstacle mathématique à la reconstitution intégrale d'un trépied.

Sans doute la présence d'une tête en relief sur un seul des montants heurte-t-elle encore notre sentiment esthétique. Mais plusieurs exemplaires retrouvés intacts prouvent que les Romains n'en jugeaient pas ainsi : tels apparaissent un trépied inextensible de la collection Fröhner³ et trois trépieds pliants de Nocera, Bavai et Pforzheim⁴. Les appareils construits sur ce modèle devaient occuper l'angle d'une pièce et présenter sur le devant la seule tige ouvragée.

Restent enfin les trois groupes supérieurs; eux aussi nous décon-

¹ Cf. pl. III, 3, 5 (*bis*), 13, 14, 15, 16.

² On peut croire au premier abord que cette diagonale a été forgée en deux pièces dont l'écrou central assurait la cohésion; mais il paraît plus vraisemblable d'admettre un accident matériel survenu à l'ensevelissement de l'appareil.

³ Cf. Fröhner, *Catalogue d'une collection d'antiquités*, Paris, 1868, n° 228.

⁴ Cf. *infra*, n°s 5, 15, 19. Celui de Bois-et-Borsu avait été reconstitué sur le même modèle, mais des découvertes ultérieures l'ont privé de cet ornement : cf. *infra*, n° 16.

certent au premier abord : à deux Tritons cornus s'oppose un seul Triton qui porte des pinces de homard ; à deux Tritons barbus s'oppose un seul Triton imberbe, et celui-ci, à l'inverse des deux autres, porte la Néréide à sa gauche. Mais voici que la mécanique proteste à son tour : les crochets des trépieds habituels partent tous de la face interne ; deux des nôtres regardent l'extérieur : comment l'appareil soutiendra-t-il une vasque ? Dans l'hypothèse d'un quatre-pieds, on pourrait admettre l'existence d'un second crochet interne, fixé au dernier groupe et diamétralement opposé à l'autre ; ceux de l'extérieur serviraient alors à y suspendre quelque puisoir¹. Mais les données précédentes nous obligent à reconstruire un trépied. Or, qu'ils soient fixés à une face ou à l'autre, les crochets partent tous de la même hauteur ; retournons les deux groupes qui les présentent vers le dehors, l'ensemble formera le dispositif intérieur requis par l'usage². Du même coup l'esthétique est satisfaite : la symétrie des poses et des attributs se réalise par rapport au groupe principal qui domine le pied antérieur.

Mais pourquoi le ciseleur a-t-il imaginé cet arrangement bizarre des crochets qui fait exception à la règle ? Parce que les groupes eux-mêmes sont exceptionnels. Parmi les quelque cent pièces connues³ qui servaient dans le monde romain à couronner des montants de

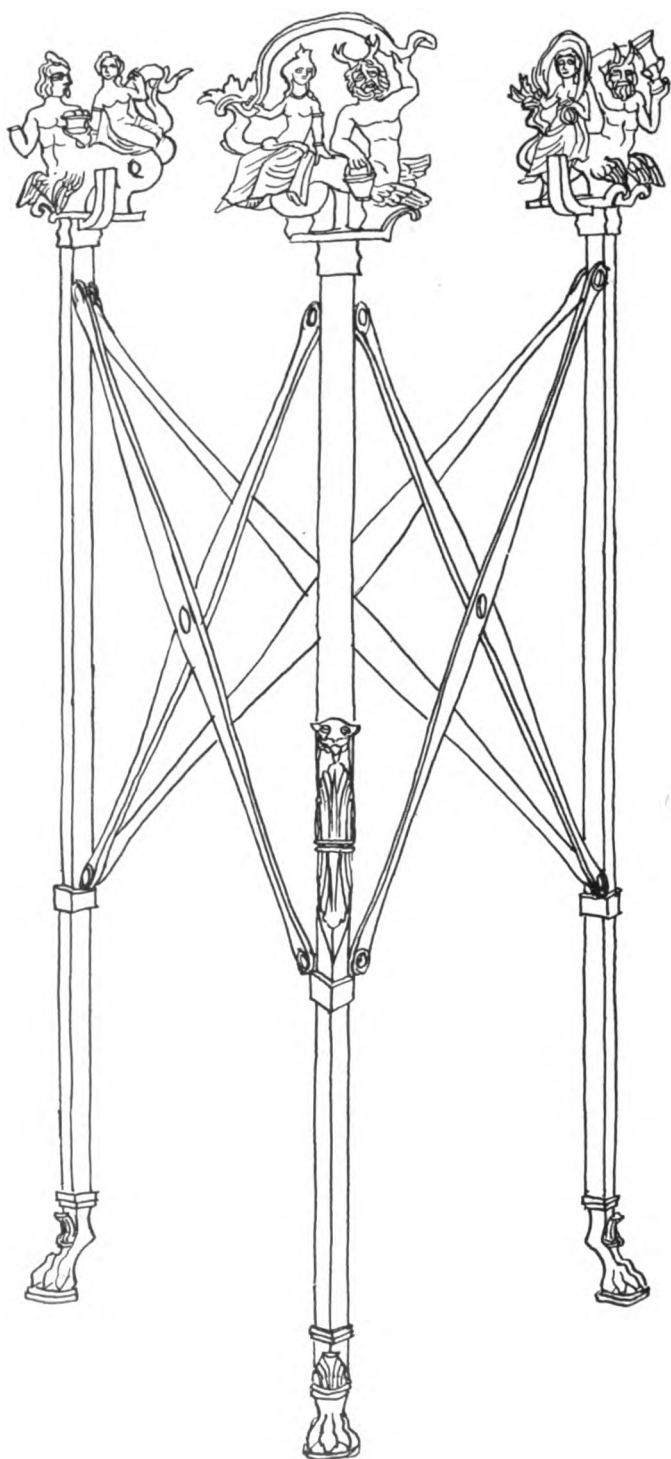
¹ Tel était, sans doute, le cas pour l'appareil dont on a découvert quelques fragments à Tvarditza en Bulgarie : le compte rendu, trop vague pour permettre de reconstituer le support, qui ne paraît pas extensible, mentionne la seule pièce connue qui porte un crochet externe ; ajoutons que celui-ci part non pas du buste mais du montant. Cf. Filow, *Arch. Anz.*, 1915, p. 232.

² Cet arrangement nouveau exclut l'hypothèse que les crochets externes aient pu servir à porter les deux petits vases qui font partie de notre trouvaille ; mais ceux-ci conservent sans doute leur rôle de puisoirs, si l'on en juge par certaines représentations de vases grecs : Cf. *Dict. Ant.*, s. r. *tripus*, p. 477 et n. 7.

³ On trouvera dans l'article de M. Schwendemann, *Jahrb.*, 1921, p. 108, une liste assez abondante, encore qu'incomplète ; ceux qu'il omet ne modifient pas ses conclusions sur ce point particulier.

Échelle : 1/7,5

Planche IV



(Dessin de M. Hourlier)

supports, les plus grandes ne mesurent que 0^m40 de haut et 0^m03 ou 0^m04 de large ; les nôtres atteignent ou dépassent 0^m18 dans chaque sens : celles-là ne jouent donc qu'un rôle accessoire et perdent peu à être vues presque de dos ; celles-ci, au contraire, destinées à frapper les yeux, doivent, et ne peuvent que par cet artifice, se présenter à nous de face, ou tout au moins de trois quarts.

Elles méritent assurément de retenir l'attention : si les ciseleurs de trépiéds romains varient leurs sujets, ils obtiennent rarement des figures expressives¹ et choisissent presque toujours, sans jamais les accoupler, des personnages du cycle dionysiaque, Bacchus lui-même, Priape ou Pan, un Satyre ou une Ménade, quelque buste juvénile. Tigava nous offre donc le premier exemple de groupes entiers, et ce sont, pour la première fois, des Tritons et des Néréides. Et d'autre part ce sujet, qui orne plus d'un bas-relief et plus d'une mosaïque, ne nous était encore transmis dans le bronze que par un tout petit spécimen de la collection Castellani². Pour un coup d'essai, on n'ose dire que c'est un coup de maître : les figures manquent de proportion, les traits de légèreté, les membres de finesse et les mouvements d'aisance. Toutefois, derrière les marques d'une exécution déjà décadente³, qui atteignent moins les Tritons à la forte musculature et

¹ Fait seul exception un buste du Caire, auquel un art vivant donne une apparence de portrait : Cf. Edgar, *Catalogue général... du Musée du Caire*, XIX, 1903, n° 27827, pl. VII.

² Les découvertes récentes ont allongé la liste de M. Dressler, *Triton und die Tritonen*. Wurzen, 1892-1893, § 28. Mais, si l'on connaît aujourd'hui plusieurs bustes de Tritons en bronze (cf. Walters, *Catalogue of the Brit. Mus.*, London, 1899, n°s 485 ; 576 ; 964-967 ; 2244 ; *Arch. Anz.*, 1902, p. 131), on ne signale pas d'autre groupe que celui de la *Collection Castellani* (n° 334 = Dressler, n° 15) qui, long de 0^m037, représente une Vénus anadyomène sur la croupe d'un Triton (cf. Petersen, *Röm. Myth.*, III, 1888, p. 309, n. 1).

³ Nous ne la placerions guère avant la fin du II^e siècle ; la tête de fauve, plus soignée que les personnages, paraît elle-même d'une époque postérieure aux panthères d'Affreville ; mais on manque d'indices décisifs ; notons seulement que la facture des yeux se retrouve sur d'autres bustes,

laissent encore un certain charme aux Néréides, on saisit une conception d'artiste soucieux d'opposer la grâce à la vigueur et de traduire, par la variété des attitudes, une gamme de sentiments, dont un détail rappelle toujours le thème essentiel. Les cheveux ramenés en natte au sommet de la tête et retombant en tresses sur les épaules, des bijoux à chaque bras¹, celle-ci tourne vers son compagnon un visage souriant et un corps plein d'attraits, dont une étoffe transparente voile à peine la jambe gauche; et l'adolescent à la belle chevelure répond à son geste en lui offrant une corbeille de fruits. — Couverte jusqu'à mi-corps d'une draperie qui se gonfle au vent par-dessus sa tête, les cheveux serrés en chignon sur la nuque, celle-là tient une coupe d'un air sérieux; et le héros, homme d'âge mûr à la longue barbe, élève à deux mains, avec la même gravité, un haut vase par-dessus son épaule. — Vêtue comme la seconde, plus parée encore que la première, cette autre tourne vers le ciel ses yeux en extase; et le dieu à la barbe majestueuse, qui partage cette fois l'honneur du voile², lève aussi vers le haut son regard pathétique, tandis que sa main droite laisse pendre une situle.

Les Tritons, jeunes ou vieux, reçoivent à l'occasion des sculpteurs, peintres et mosaïstes, des accents humains qui vont de l'insouciance à l'enthousiasme³; mais les Néréides y prennent peu de part, et jamais on n'avait obtenu entre les deux personnages cet accord intime,

qui couronnaient des supports analogues : Cf. Fränkel, *Arch. Zeit.*, 1883, p. 178; Perdrizet, *Bronzes... Fouquet*, Paris, 1911, n° 13, pl. X.

¹ Mêmes parures sur les mosaïques : cf. entre autres Lafaye-Blanchet-Gauckler-de Pachtère, *Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*. Paris, 1909-1911, II, n° 154, 178. Ce répertoire, et ceux de MM. Dutschke et Matz von Dühn cités par M. Dressler, contiennent un certain nombre de Tritons et de Néréides qui, pour la pose ou quelque trait, rappellent les nôtres; nous n'indiquons que les rapprochements significatifs.

² Cf. les remarques de Petersen sur le rôle du voile dans l'art : *Rom. Myth.*, III, 1888, p. 308.

³ Cf. Dressler, *op. cit.*, § 32.

qui se nuance d'un groupe à l'autre sans sortir d'une même tonalité générale. Il semble qu'il y ait autre chose ici que l'habitude hellénistique de créer, pour le plaisir de l'art, des expressions artificielles¹. On ne saurait invoquer toutefois les sentiments que peut faire naître l'immensité des flots²; nos Tritons ne conservent que le moins possible de leur nature première : une seule queue³, en partie dissimulée, des pinces de homard sur le front de l'un d'eux, de courtes nageoires qui ressemblent à des ailes⁴; et ils ont déposé leurs attributs d'autrefois, poisson, ancre, trident, gouvernail, et même trompe⁵, pour prendre une corbeille de fruits, une situle, un cratère, et confier une patère à l'une de leurs compagnes. Ces objets nouveaux, que certains portaient déjà ailleurs⁶, mais qui se trouvent rassemblés ici pour la première fois, consacrent l'introduction des Tritons et Néréides dans le thiasse bachique : admis à cette dignité, qu'ils méritaient par leur amour du vin⁷, et à laquelle ils prétendaient de longue date⁸, ils ont droit d'exprimer sur le haut d'un trépied, au-dessus du cratère, leurs sentiments dionysiaques, comme, sur les sarcophages, d'inviter les défunts à partager leur bienheureuse ivresse⁹.

¹ Telle était l'explication fournie par Conze, *Gött. gel. Anz.*, 1866, II, p. 1138.

² Interprétation de Helbig, *Führer...*, Leipzig, 3^e éd., 1912, I, p. 119, n^o 185, et de Brunn, *Gesch. d. gr. Künstler*, Stuttgart, 2^e éd., 1889, I, p. 232. Cf. Roscher, *Lexikon*, s. v., col. 1172 — qui ne se prononce pas.

³ Ils en ont deux habituellement d'après Dressler, *op. cit.*, § 7, p. 10.

⁴ Cf. Roscher, *op. cit.*, col. 1174; même apparence sur Brunn, *Beschreibung der Glyptothek*, Munich, 5^e éd., n^o 115.

⁵ Cf. Dressler, *op. cit.*, § 33, p. 44.

⁶ Cf. *id.*, p. 46; Roscher, *op. cit.*, col. 1180.

⁷ Cf. Paus., IX, 20, 5; Philostrate, *Imag.*, I, 25.

⁸ Le dieu-poisson d'Assyrie et de Phénicie porte déjà une corne à boire : cf. Furtwängler, *Ant. Gemmen*, Leipzig, 1900, pl. XV, 37; Roscher, *op. cit.*, col. 1167-1168.

⁹ Cf. Petersen, *Ann. d. Inst.*, 1860, p. 396. — Nous apprenons au dernier moment la découverte à Pompéi d'une coupe en argent que décorent des Tritons et des Néréides : cf. Maiuri, *Boll. d'Arte*, 1928, p. 433 sqq.

Un dernier détail demeure obscur : pourquoi des cornes se dressent-elles sur la tête de deux Tritons¹? Faut-il admettre qu'ils les ont reçues, avec les instruments bachiques, des Satyres, des Centaures ou de Pan²? L'hypothèse paraît séduisante tant qu'elle porte sur des cas isolés; mais, sans la rejeter entièrement, nous la croyons peu compatible avec la présence de pinces sur la troisième tête³. Il faut chercher une explication commune que la légende peut suggérer. Dieu de la mer, fils de Poséidon et d'Amphitrite, Triton ne tarde pas à prendre aussi sous sa protection les fleuves de Libye⁴ et de Béotie⁵, près desquels il installe ses sanctuaires préférés : n'est-ce pas en souvenir qu'il lègue à quelques-uns de ses descendants la marque distinctive des divinités fluviales⁶, tandis que les autres rappellent, par leurs pinces de homard, qu'il régnait sur l'Océan⁷?

La légende nous invite à faire encore un pas : elle rapporte l'entrevue que Jason eut en Libye avec le dieu du lac et du fleuve Triton : pour prix de ses services, celui-ci reçut un trépied dont il fit le gage de la colonisation hellénique. Cette tradition, que connaissent encore Lycophron, Apollonius de Rhodes et Diodore de Sicile⁸, n'a

¹ On les rencontre ailleurs plus souvent que ne le dit Dressler, *op. cit.*, § 32, p. 37.

² Opinion de Dressler, *op. cit.*, § 32, p. 38; Roscher, *op. cit.*, col. 1170; *Dict. Ant.*, s. v. *Triton*, p. 485.

³ Plus rares que les cornes, elles apparaissent toutefois sur la tête d'autres Tritons jeunes ou vieux : cf. Dressler, *op. cit.*, § 32, p. 37; Walters, *op. cit.*, n° 964.

⁴ Cf. Hdt., IV, 179; Ap. Rh., IV, 1588; Schol. II., VIII, 39; Lucain, IX, 347.

⁵ Cf. Str., IX, 407; Paus., IX, 33, 7; Schol. Ap. Rh., I, 109.

⁶ Cf. Roscher, *op. cit.*, s. v. *Flussgötter*, col. 1490.

⁷ On connaît les nombreuses mosaïques où le masque de l'Océan porte des pinces de homard. Il a, d'ailleurs, parfois des cornes (cf. Eurip., *Or.*, 1377 Ὠκεανὸς τρυπάρχωνος; Roscher, *op. cit.*, s. v. *Okeanos*, col. 820) — ce qui pouvait faciliter encore la transition.

⁸ Cf. Lycophr., 886; Ap. Rh. IV, 1620; Diod. Sic., IV, 56, 6. Ajoutons qu'Annibal jure encore par Triton, dieu libyen : Pol., VII, 9.

peut-être pas été étrangère à la confection, soit en Afrique¹, soit pour l'Afrique, du seul trépied qui porte une couronne de Tritons.

∴

Le long article que M. Schwendemann vient de consacrer à l'histoire du trépied² nous dispense de traiter à nouveau le problème d'ensemble. Mais la question particulière des appareils pliants mérite, croyons-nous, un examen plus attentif. D'une part, la liste qu'il en dresse, outre qu'elle néglige les supports extensibles à quatre pieds, contient quelques erreurs et beaucoup d'omissions³; d'autre part, sa théorie de l'origine hellénistique nous paraît difficile à admettre.

A. Supports extensibles à trois pieds.

ITALIE

1. *Pompéi*. — Au musée de Naples (Inv. 1452). Haut. : 0^m58. Bronze. Pieds en pattes de chien. Montants rectangulaires et obliques, plus forts dans la moitié supérieure, ornés de coquilles au milieu et aux deux extrémités. Au-dessus, des *uraei*, surmontés chacun d'une feuille et d'un bourgeon de lotos, soutiennent une vasque par un rebord horizontal qui fait saillie à mi-flanc. Diagonales fixées d'une part à des anneaux soudés au revers de la coquille supérieure, de l'autre à une bélière qui peut glisser le long d'une tige fine adossée au bas de chaque montant⁴.

2. *Pompéi*. — Au musée de Naples (Inv. 73647). Haut. : 0^m75. Bronze. Pieds en griffes de fauve. Montants cylindriques et droits à

¹ Les rares fouilles pratiquées à Tigava ont révélé un centre beaucoup plus important que celles d'Alfreville : cf. Gsell, *Atlas*, 13, 34.

² Cf. Schwendemann, *Jahrb.*, 1921, p. 98 sqq.

³ La nôtre n'a pas la prétention d'être définitive : elle reste ouverte à tous les exemplaires ignorés qu'on voudra bien y inscrire.

⁴ Bibl. : *Mus. Borb.*, V, pl. LX, 4; Schwendemann, *op. cit.*, p. 111, n° 5, fig. 18.

moulures, terminés en bourgeons qui soutiennent le rebord incurvé d'une vasque. Diagonales analogues à celles du n° 1¹.

3. *Pompéi*. — Au musée de Naples (Inv. 73949). Haut. : 0^m67. Bronze. Pieds en forme de boules. Montants cylindriques et droits, terminés par des feuilles et des bourgeons stylisés. Diagonales analogues à celles du n° 1².

4. *Provenance inconnue*. — Au musée de Naples (Inv. 73952). Haut. : 0^m94. Bronze. Pieds en griffes de fauve. Montants rectangulaires et droits, surmontés chacun d'une large feuille qui se termine en boule et s'encastre dans une poche ménagée sous le rebord d'une cuve à deux anses. Diagonales fixées à des anneaux, soudés, ceux du haut sur le revers des montants, les autres à une bague mobile³.

5. *Nocera*. — Au musée de Naples (Inv. 73951). Haut. : 1^m05. Bronze. Pieds en griffes de fauve sur rondelles moulurées. Montants rectangulaires et droits, sauf un qui porte vers le tiers de la hauteur une tête de fauve en relief, s'incurve en coquille et présente ensuite dans le bas une section en forme de losange. Chaque montant porte au sommet, sur un petit socle, un buste juvénile qui s'échappe d'un calice et d'où part un crochet interne. Les crochets s'agrippent au rebord incurvé d'une vasque. Diagonales analogues à celles du n° 4⁴.

6. *Pompéi*. — Au musée de Naples (Inv. 129435). Haut. : 0^m75. Bronze. Pieds en pattes de chien. Montants à double courbure, ornés chacun d'une tête de chien à collier et se terminant dans le haut par un petit tenon vertical⁵. Diagonales analogues à celles du n° 1⁶.

¹ Inédit.

² La cuve qu'on y a superposée ne semble pas convenir. — Inédit.

³ Inédit.

⁴ Inédit.

⁵ Ces tenons devaient s'encaster dans des barres horizontales, comme sur l'exemplaire suivant et sur le trépied inextensible orné de Sphinx (cf. *Mus. Borb.*, IX, pl. XIII).

⁶ Bibl. : Sogliano, *Not. Sc.*, 1899, p. 442; Schwendemann, *op. cit.*, n° 6.

7. *Herculanum*. — Au musée du Louvre (Inv. 1080). Haut. : 0^m75. Bronze. Pieds en griffes de fauve sur rondelles moulurées. Montants à double courbure portant chacun une coquille bombée, une tête de panthère la gueule ouverte, et, dans le haut, des petits tenons verticaux qui s'encastrent dans trois barres horizontales, ornées, aux points de rencontre, de fleurons échancrés. Diagonales analogues à celles du n° 1¹.

8. *Rome*. — Destinée inconnue. Bronze. Manquent les pieds. Montants cylindriques et droits portant sur de petits socles des bustes de Bacchantes, qui s'échappent d'un calice et sont munis chacun d'un crochet interne. Diagonales analogues à celles du n° 4².

9. *Rome*. — Au musée du Capitole (Inv. 6). Haut. : 0^m74. Bronze. Pieds en griffes de fauve. Montants rectangulaires, droits et cannelés, portant sur un petit socle des bustes de femmes, qui s'échappent d'un calice et portent chacun sur la face interne un tenon horizontal. Diagonales analogues à celles du n° 4³.

10. *Industria*. — Au musée de Turin. Haut. : 0^m98. Bronze. Pieds en griffes de fauve reposant sur des rondelles moulurées et surmontés chacun d'un calice, d'où sort un Silène chauve et barbu. Montants à double courbure, portant chacun, de bas en haut, une coquille bombée, une Sphinge ailée en haut relief, un calice qui soutient une Victoire, enfin un buste de Bacchus, posé sur un petit socle et muni d'un crochet interne. Diagonales analogues à celles du n° 4⁴.

¹ Bibl. : Gargiulo, *Raccolta del R. Mus. Borb.*, Napoli, 1825, pl. LX; Héron de Villefosse, *Bull. Ant.*, 1907, p. 117; De Ridder, *Bronzes antiques du Louvre*, Paris, 1913, II, n° 2576 et fig.

² D'après le dessin de Spon, les anneaux se trouveraient dans le bas des montants, et les bagues glisseraient le long de la partie supérieure; mais la reconstitution doit être fautive. Bibl. : Spon, *Miscellanea*, p. 118; de Luynes, *Nouv. ann. de l'Inst. arch.*, II, 1839, p. 237.

³ Bibl. : Bottari, *Mus. Cap.*, Roma, 1741, II, pl. XXIII, *add.*; Schwendemann, *op. cit.*, n° 2. La cuve ne convient pas.

⁴ Bibl. : Fabretti, *Atti... di Torino*, 1880, p. 101, pl. XVI; Schwendemann, *op. cit.*, n° 7.

GAULE

11. *Caudrot* (dans le lit de la Garonne). — Destinée inconnue. Bronze. Un montant muni, dans le haut et dans le bas, d'un petit tenon passant dans une bague mobile, et orné d'une tête de fauve et d'une statuette de Minerve. Support sans doute analogue au n° 10¹.

12. *La Tour-du-Pin* (Isère). — Destinée inconnue. Pieds en griffes de fauve. Montants à double courbure portant des têtes de panthères, la gueule ouverte. Support sans doute analogue au n° 7².

13. *Lyaud* (près Thonon). — Au musée du Louvre. Haut. : 0^m87. Bronze. Manquent les pieds. Montants droits et moulurés qui portent chacun un buste de jeune Satyre, s'échappant d'un calice et muni d'un crochet interne. Diagonales analogues à celles du n° 4³.

14. *Lyaud* (près Thonon). — Au musée du Louvre. Haut. : 0^m76. Bronze. Pieds rectangulaires. Montants droits, doublés sur toute la hauteur : la tige externe est munie dans le bas d'un tenon horizontal tourné vers le dehors et se termine en haut par une bague ; la deuxième, mobile, de structure inverse et symétrique, porte en outre un doigt à l'extrémité supérieure. L'une et l'autre sont percées de trous qui se correspondent et où peut s'enfoncer une cheville fixée à une chaînette. Diagonales remplacées par un double jeu de barres horizontales, jointes par un système de charnières⁴.

15. *Bavai*. — Au musée de Douai. Haut. : 0^m80. Bronze incrusté d'argent. Pieds en griffes de fauve. Montants droits, sauf un, analogue à celui du n° 5. Dans le haut, bustes d'adolescents posés sur de petits socles et munis de crochets internes. Diagonales analogues à celles du n° 4⁵.

¹ Bibl. : Grellet-Balguerie, *Bull. Ant.*, 1862, p. 126 ; Longpérier, *ibid.*, p. 135.

² Bibl. : Héron de Villefosse, *Bull. Ant.*, 1907, p. 117.

³ Bibl. : De Ridder, *Bronzes antiques du Louvre*, II, n° 2577 et fig.

⁴ Bibl. : *Id.*, n° 2578 et fig.

⁵ Bibl. : Renard, *Bull. de l'Inst. arch. liég.*, 1903, p. 10 du tir. à part, fig. B. 6 — et la bibl. antérieure.

16. *Bois-et-Borsu*. — Au musée de Liège. Haut. : 0^m85. Bronze. Pieds en griffes de fauve. Montants droits et moulurés portant des bustes analogues aux précédents. Diagonales analogues à celles du n° 4¹.

BRETAGNE (?)

17. *Provenance inconnue*. — Dans la collection Wyndham Cook. Haut. : 1 m. Pieds d'hommes chaussés de sandales à courroies. Montants droits, moulurés dans le bas, doublés dans le haut, comme ceux du n° 14, et portant de petits bustes, coiffés d'un bonnet phrygien et analogues aux précédents. Diagonales analogues à celles du n° 4².

GERMANIE

18. *Xanten*. — Destinée inconnue. Bronze. Identique au précédent³.

19. *Pforzheim*. — Au musée de Karlsruhe. Haut. : 0^m10. Bronze. Travail très grossier. Pieds rectangulaires. Montants droits, sauf un analogue à celui du n° 5. Dans le haut, petits tenons en forme de bourgeons. Diagonales analogues à celles du n° 4⁴.

20. *Hildesheim*. — Au musée de Berlin. Haut. : 0^m71. Argent. Pieds d'homme chaussés de sandales à courroies dorées. Montants droits à cannelures et palmettes, s'élargissant vers le haut et portant

¹ Bibl. : *Id.*, p. 6 et fig.; *ibid.*, 1907, p. 326; Cumont, *Comment la Belgique fut romanisée*, Bruxelles, 1914, p. 48, fig. 15 (d'après le *Bull. de l'Inst. arch. liég.* de 1903). — M. Schwendemann signale (p. 108), sans les décrire, deux trépieds extensibles à Liège; ce renseignement nous a été confirmé par le Conservateur du Musée, qui ne nous a fourni pour toute indication que les lieux de provenance : Borsu, pour l'un; Condroz, pour l'autre. Mais, comme Borsu est « en plein Condroz » (Renard, *op. cit.*, p. 4), et que la trouvaille a été complétée et la reconstitution rectifiée après quatre ans d'intervalle, nous croirions volontiers au dédoublement de la même pièce. C'est l'avis de M. Mayence, Directeur des Musées royaux du Cinquantième, que nous remercions vivement de son extrême complaisance.

² Bibl. : Hutton, *Catal. of the Wyndham Cook Collection*, II, n° 74, pl. XLIV; De Ridder, *Bronzes antiques du Louvre*, II, n° 2577.

³ Bibl. : Houben-Fiedler, *Denkmäler von Castra Vetera*, 1839, pl. XII; Schwendemann, *op. cit.*, n° 3.

⁴ Bibl. : Renard, *op. cit.*, p. 41, pl. B. 5.

des bustes d'hommes barbus, que surmontent de petits bourgeons analogues aux précédents. Diagonales analogues à celles du n° 1 avec cette différence que, sur deux des montants, trois d'entre elles se fixent au côté et non pas au revers¹.

ÉGYPTE

21 et 22. *Provenance inconnue.* — Au musée du Caire. Haut. : 0^m97 et 0^m94. Bronze. Pieds aplatis. Montants rectangulaires, droits et moulurés. Bustes disparus, sauf, sur le deuxième, celui d'un adolescent qui s'échappe d'un calice et est muni d'un crochet interne. Diagonales analogues à celles du n° 4².

MAURÉTANIE

23. *Tigava* (cf. *supra*).

RÉGION INCONNUE

24. *Provenance inconnue.* — Destinée inconnue. Bronze. Montants rectangulaires et droits, doublés comme ceux du n° 14. Dans le haut, fleurons ciselés pouvant servir de poignées et munis de crochets internes, auxquels sont attachées les anses d'un chaudron hémisphérique. Diagonales analogues à celles du n° 4³.

¹ Bibl. : Holzér, *Arch. Anz.*, 1897, p. 115; Lessing, *ibid.*, 1898, p. 35; Pernice et Winter, *ibid.*, 1899, p. 121; *Der Hildesheimer Silberfund*, Berlin, 1901, pl. XXVII et XXVIII; De Ridder, *op. cit.*, n° 2577; Schwendemann, *op. cit.*, n° 8.

² Bibl., Edgar, *op. cit.*, n°s 27817-27818, pl. XIII; De Ridder, *op. cit.*, n° 2577; Schwendemann, *op. cit.*, n° 4. — Celui-ci indique à tort que les diagonales auraient une disposition inverse, celle que Spon attribuait au n° 9.

³ Nous traduisons la description de M. Schwendemann (*op. cit.*, n° 1), qui donne pour première référence : *Rome, Palais des Conservateurs*, n° 514. La bienveillance de M. Bocconi, Directeur des Musées capitolins, nous permet d'affirmer que ceux-ci renferment pour seul trépid extensible notre n° 9. Une confusion a dû se faire, que la deuxième référence *Instituts photographie VI D 22* ne suffit pas à éclaircir : l'épreuve que M. Boehringer, de l'Institut allemand à Rome, a bien voulu nous faire parvenir de Heidelberg porte seulement 514. *Ara. Antico bronzo romano*; on a rajouté au crayon *Rom. Conserv. Pal.*

M. Schwendemann signale enfin un dernier fragment de trépied extensible qui ferait partie de la *collection Gréau*, n° 327, pl. LIX. Mais celui-ci appartient, si l'on en croit Fröhner lui-même, à un support étrusque inextensible.

B. *Supports extensibles à quatre pieds.*

ITALIE

25. *Provenance inconnue.* — Au musée de Naples (Inv. 73948). Haut. : 0^m59. Bronze. Pieds en forme de rondelles moulurées. Montants cylindriques, terminés par des ornements arrondis. Diagonales analogues à celles du n° 1, mais contenues dans des plans perpendiculaires¹.

26. *Pompéi.* — Au musée de Naples (Inv. 4550). Haut. : 0^m60. Bronze argenté. Pieds en sabots de cheval. Montants à double courbure, ornés chacun de feuillage et d'une tête de cheval, et se terminant en haut par un tenon vertical qui soutient un plateau. Diagonales analogues à celles du n° 1, mais se fixant l'une au revers, l'autre au côté de chaque montant².

27. *Pompéi.* — Au musée de Naples. Haut. : 0^m70. Bronze. Pieds en griffes de fauve sur rondelles moulurées. Montants à double courbure, ornés chacun d'un calice de feuilles d'où s'échappe un buste de jeune Satyre, et terminés par un tenon vertical qui s'amincit au sommet. Diagonales analogues aux précédentes³.

GERMANIE

28. *Sackrau.* — Destinée inconnue. Haut. devant : 1^m01; derrière : 1^m075. Pieds en griffes de fauve. Montants postérieurs droits et jissés; montants antérieurs ornés d'une tête de fauve et d'une sta-

¹ Inédit.

² Bibl. : Gusman, *Pompéi*, Paris, 1900, p. 305, fig. ; *Dict. Ant.*, s. v. *mensa*, fig. 4910.

³ Bibl. : *Mus. Borb.*, XV, pl. VI; *Dict. Ant.*, s. v. *mensa*, fig. 4909.

tuette d'homme. Ils sont tous surmontés d'un buste. Pas d'indication sur les diagonales¹.

Si l'on néglige les particularités de détail, ces exemplaires présentent des traits communs dont le tableau suivant peut rendre compte.

Structure des montants			Structure du sommet			Attache inférieure des diagonales		Charnières	Hausse
Droits	2 droits 1 courbe	Courbes	Crochets	Bourgeons	Tenons	Bagues	Bélières		
1				1			1		
2				2			2		
3				3			3		
4				4		4			
	5		5			5			
		6			6		6		
		7			7		7		
8			8			8			
9			9			9			
		10	10			10			
		11	11			11			
		12			12		12		
13			13			13			
14				14				14	14
	15		15			15			
16			16			16			
17			17			17			17
18			18			18			18
	19			19		19			
20				20			20		
21			21			21			
22			22			22			
	23		23			23			
24			24			24			24
25				25			25		
		26			26		26		
		27			27		27		
	28		28 (?)				28 (?)		

¹ Un montant postérieur porte la marque AVITVS; ceux de devant,

Il semble au premier abord que, sur tous les points, les différences ne soient dues qu'au caprice des ciseleurs : mais elles se groupent et se correspondent si l'on prend soin de considérer la destination de l'objet, support de vasque ou de plateau. Sans doute ces dernières pièces nous manquent-elles le plus souvent, et plusieurs bustes de trépieds servaient-ils à double fin, prêts à porter une surface plane sur le haut de leur tête¹, dont la coiffure se dresse en boule² ou que couvre un bonnet phrygien³, propre à cet usage. Mais les crochets dont ils sont munis attestent qu'ils avaient pour rôle essentiel de soutenir quelque récipient au bord incurvé, comme on peut le voir encore sur un trépied de Naples⁴ : or, les exemplaires de ce genre ont presque tous des tiges rectangulaires et droites⁵, le long desquelles glisse une bague mobile qui, par le jeu des charnières, tend à les écarter à mesure qu'elle s'élève. En revanche, les appareils dont les extrémités supérieures se terminent en bourgeons, et plus encore ceux que surmontent de petits tenons rectangulaires supportent essentiellement une surface horizontale, soit un plateau à hauts bords, comme on en voit sur un exemplaire du Louvre⁶ et sur le fameux trépied inextensible que décorent des Sphinx, soit un vrai plateau de table, tel celui de Hildesheim⁷ : dans un cas comme dans l'autre, les montants, d'ordinaire incurvés⁸, se doublent dans le bas d'une tige

NVM AVG. — Bibl. : Gremler, *Der Fund von Sackrau*, p. 268; Wiedemann, *Jahrb. des Vereins von Alterth. im Rheint.*, LXXXVI, 1888, p. 268; Renard, *op. cit.*, p. 14, n° 1.

¹ Et non pas sur les crochets, comme le dit M. Schwendemann, ce qui paraît impossible.

² La plupart sont dans ce cas.

³ Sur les exemplaires n° 17 et 18.

⁴ Cf. *supra*, n° 5.

⁵ Font exception les n° 10 et 11; mais la courbure des tiges disparaît sous le poids des ornements.

⁶ Cf. *supra*, n° 7; cf. aussi n° 6 et la note, et n° 1.

⁷ Cf. *supra*, n° 20; cf. aussi, parmi les supports à quatre pieds, n° 26.

⁸ Les exceptions paraissent nombreuses, mais elles s'expliquent par des raisons spéciales : les montants du n° 1 s'écartent légèrement vers le

droite et fine, qui se dissimule derrière eux, et le long de laquelle glissent les diagonales unies dans une mince bélière¹. Ainsi, à travers les modèles disparates, se reconnaissent le type du trépied et celui de la table.

La distinction s'accroît encore quand la table répugne au concept même du trépied, qui suppose l'équidistance des montants et l'égalité des angles au sommet des diagonales : ainsi l'appareil de Hildesheim oppose deux pieds à un seul et oblige par suite chacun des deux à porter sur le flanc, et non plus au revers, un des anneaux supérieurs et la tige où glisse la bélière inférieure. N'est-ce pas la table enfin qui introduit parmi les supports extensibles le modèle à quatre pieds, où se rétablit dans le bas la disposition commune, mais se consacre et se généralise le nouvel arrangement du haut? Le personnage d'Aristophane auquel on recommande d'apporter une *τρίπεζον* qui, malgré l'étymologie, ait trois pieds et non pas quatre, demande d'un air innocent : « Mais où diable prendrai-je une *τρίπουν* *τρίπεζον*? » Et celui d'Épicharme auquel on explique qu'un *τρίπους* peut avoir quatre pieds, croit à l'énigme d'Oùδipous³. Pour servir ainsi de thème à la comédie, la confusion des supports à trois et à quatre pieds devait être habituelle aux anciens : Hésiode, si l'on en croit Athénée⁴, et Xénophon lui-même, qui pourtant savait la grammaire⁵, la consacrent en la commettant. Elle s'explique sans peine par la rencontre dans le monde grec de deux conceptions différentes.

bas; les nos 2, 3 et 19 sont d'un modèle réduit et d'un travail grossier; le no 4, unique en son genre, soutient une vasque analogue à celle des trépieds à crochets; le no 20 a une disposition particulière des diagonales.

¹ Les exceptions se réduisent cette fois aux nos 4 et 19.

² Cité par Athénée, II, 32, p. 49 c = I, p. 526 K. *Καὶ πόθεν ἐγὼ τρίπουν τράπεζαν λήψομαι;*

³ *Id.* = p. 262 L. B. *Ἐστὶ δ' ὄνομα αὐτῷ τρίπους, τέτοράς γε μὰν ἔχει πόδας.*
A. *Οὐδῖπους τοῖνον ποτ' ἦν, αἰνιγμὰ τοι νοεῖς.*

⁴ *Id.* = fr. 177 Rz. *Ὅτι Ἡσίοδος ἐν Κήυκος γάμῳ ... τρίποδας τὰς τραπέζας πησί.*

⁵ *Id.* = *Anab.*, III, 24. *Καὶ Ξενοφῶν δ' ὁ μουσικώτατος...*

Transmis dès les temps les plus reculés par les peuples de l'Orient¹ et adopté pour toujours² par le culte hellénique, le mode à trois pieds s'impose d'abord dans la vie privée comme base de *λάετης* ou de table. D'Égypte, cependant, où on le pratiquait de préférence³, arrive bientôt l'autre type de construction qui, sous le nom déguisé de *τρίπεδος*, va faire concurrence au *τρίπους*⁴ : celui-ci, consacré par l'habitude, garde en Grèce sa situation prépondérante, mais déjà, pour reconquérir le terrain perdu, il doit transgresser les bornes de l'étymologie ! A Rome, où un tel secours lui manque, et où il n'a plus la même valeur religieuse, il doit céder à la *τρίπεζα* en toute propriété un domaine plus important⁵ — qu'elle finit par étendre aux supports extensibles.

Ceux-ci gardent toutefois une caractéristique commune : le jeu des diagonales mobiles leur permet de porter à des hauteurs différentes des plateaux ou des vases de diamètres différents. A qui devons-nous attribuer cette invention heureuse ?

M. Schwendemann a montré qu'elle était en germe dans les supports gréco-étrusques⁶, et que le problème consistait seulement à découvrir un système de charnières qui permet d'adapter à une fin d'ex-

¹ Cf. le fameux trépied du Louvre trouvé à Babylone : Perrot-Chipiez, *Hist. de l'Art*, Paris, 1884, II, p. 732, fig. 393.

² Seul le trépied de type dorien reçut parfois un montant supplémentaire, mais sous forme de colonne médiane : cf. *Dict. Ant.*, s. v. *tripus*, p. 475, fig. 7068.

³ Cf. Wilkinson, *The Ancient Egyptians*, 1878, I, ch. vi, p. 427-428, nos 205-206 ; Perrot-Chipiez, *op. cit.*, I, p. 796, fig. 525. Peut-être la table à quatre montants existait-elle aussi en Orient : on peut hésiter en effet sur le nombre des pieds quand l'artiste n'en figure que deux : ainsi Bezold, *Ninive and Babylon*, fig. 61 ; 74 ; Perrot-Chipiez, *op. cit.*, II, p. 342, fig. 155 ; p. 343, fig. 156 ; III, p. 783, fig. 550 ; IV, p. 556, fig. 280 ; p. 557, fig. 281 ; p. 559, fig. 282. Mais la table d'Assurbanipal, qui ressemble aux premières, paraît bien n'avoir que trois pieds : cf. Bezold, *op. cit.*, fig. 79 = Perrot-Chipiez, *op. cit.*, II, p. 107, fig. 287.

⁴ Cf. Richter, *Ancient Furniture*, New-York, 1927, p. 76.

⁵ Cf. *id.*, p. 137.

⁶ Schwendemann, *op. cit.*, p. 107.

tension les bandes obliques destinées, dès l'âge mycénien, à accroître la stabilité de l'appareil. S'il avait connu l'exemplaire du Louvre, qui fait seule exception au système habituel¹, il lui aurait trouvé aussi des ancêtres dans les trépieds primitifs, dont un ou plusieurs jeux de barres horizontales empêche la disjonction depuis l'époque babylonienne². Mais nous voudrions savoir à quel siècle rapporter l'honneur de la découverte. Or, le seul exemplaire que nous puissions dater, celui de Bois-et-Borsu, a été découvert avec un bronze de Trajan, et l'on s'accorde à reconnaître qu'aucun des autres ne remonte plus haut que le siècle d'Auguste, auquel peut appartenir la table de Hildesheim. M. Schwendemann³ laisse entendre cependant qu'il croit à une invention orientale, sans alléguer d'autres arguments que la présence d'*uræi* sur un support pompéien⁴ et le caractère hellénistique d'un buste qui, découvert en Égypte, couronnait un de ces trépieds⁵. Mais, d'une part, l'introduction d'attributs isiaques peut tenir à des circonstances locales et elle s'explique parfaitement, à l'époque romaine, par les rapports de ce culte avec celui de Bacchus; d'autre part, nous restons sceptiques sur la datation exacte d'une statuette haute de 0^m10; rien ne prouve enfin le caractère extensible du support auquel celle-ci appartenait.

M. Schwendemann aurait pu arguer à plus juste titre, croyons-nous, du meuble que, d'après Athénée⁶, les Alexandrins appellent *ἀργυρήνη* et que les pauvres possèdent en bois, les riches en bronze

¹ Cf. *supra*, n° 14.

² Sur le trépied babylonien du Louvre, cf. *supra*. Pour les autres, cf. Wieseler, *Ueber den Delphischen Dreifuss*, Göttingen, 1871, *passim*, en partic., n° 5, 26, 35, 44. Un exemplaire inextensible du musée de Naples (Inv. 78613) porte, comme le nôtre, trois barres horizontales, auxquelles manque seulement le jeu des charnières.

³ *Op. cit.*, p. 112.

⁴ Notre n° 1.

⁵ Cf. Edgar, *op. cit.*, n° 27827, pl. VII, *supra*, p. 133, n. 1.

⁶ Athén., V, p. 210 c. «*Ἡ δὲ ὑπ' Ἀλεξανδρέων... καλουμένη ἀργυρήνη τρίγωνος ἐστὶ κατὰ μέσον κοίλη, θέχασθαι δυναμένη ἐντιθέμενον κεράμιον. Ἐχουσι δὲ ταύτην οἱ μὲν πένητες ξυλίνην, οἱ δὲ πλούσιοι χαλκὴν ἢ ἀργυρεάν.*»

ou en argent. Mais l'auteur ne parle pas d'extension possible, et le progrès réalisé sur l'ἐγγυθήκη ancienne¹ semble défini plutôt par les termes τρέγωνος ...κατὰ μέσον κοίλη, δέχεσθαι συνκρήνη ἐντιθέμενον κεράμιον, qui consacrent cet appareil comme un support exclusif de vase. En outre, parmi les rares témoignages que nous possédions de la civilisation alexandrine, les monnaies nous montrent², sur des trépieds, des bandes en zigzags, qui ne semblent rien moins que mobiles. Ajoutons enfin que le système d'élévation tel qu'on le rencontre sur trois ou quatre exemplaires³, consécutif et correctif de l'autre, puisqu'il permet de rétablir la hauteur que l'extension fait varier, n'apparaît pas davantage avant l'époque romaine, où on l'emploie dans le *candelabrum*⁴, genre de meuble voisin du nôtre.

A défaut de preuves plus convaincantes, nous croyons sage de ne pas dénier aux artisans romains le mérite de la découverte. Entièrement démontables⁵, ces appareils qui, pour la plupart, visaient moins encore au luxe qu'à la commodité⁶, répondaient aux besoins du voyageur romain, qui les emportait sans peine en villégiature. Ainsi s'explique la dispersion de modèles semblables et parfois identiques dans les provinces les plus reculées, en des lieux trop barbares pour les avoir produits. Seul l'appareil de Tigava, avec sa couronne de Tritons et de Néréides, peut laisser quelque doute sur son lieu d'origine.

P. WILLEUMIER.

¹ Cf. *id.*, V, p. 210 a.

² Cf. Wieseler, *op. cit.*, nos 30 et 32.

³ Cf. *supra*, nos 14, 17, 18, 24.

⁴ Cf. *Dict. Ant.*, s. v. *candelabrum*, fig. 1096.

⁵ La plupart des montants étaient séparables des bustes et des pieds; M. Schwendemann ne signale (*op. cit.*, p. 109, n. 1) que deux exceptions.

⁶ Cela ne veut pas dire qu'on les reléguât à la cuisine, à laquelle leurs ancêtres étaient destinés; le plus grand nombre a été découvert dans des pièces d'habitation (cf. Overbeck-Mau, *Pompeji*, 3^e éd., 1875, p. 381). Notons que les nos 16 et 28 semblent provenir de tombes. — Nous apprenons qu'il y a au musée de Lyon un trépied de pr. inc. anal. au n° 5 (h. barbus).

LE SECTEUR DE RAPIDUM
SUR
LE *LIMES* DE MAURITANIE CÉSARIENNE
APRÈS LES FOUILLES DE 1927

La ville antique de Rapidum, que les indigènes appellent Sour-Djouab, « le rempart des Djouabs », se trouve à trente-cinq kilomètres à l'ouest d'Aumale, l'antique Auzia, dans le département d'Alger¹. L'accès en est difficile : le pays n'est que montagnes couvertes de broussailles, de chênes verts, parfois de maigres bois de pins. D'étroits ravins les séparent, où des buissons de lauriers-roses cachent les eaux troubles et salées d'un oued. Mais, après le marabout de Sidi-Saad, les sommets s'écartent et, sur le plateau nu qu'ils enserrent, couchée sur une pente douce entre deux oueds, la ville antique de Rapidum enclôt dans ses murailles plus de quinze hectares de ruines. Le site est excellent pour une bourgade de colons : l'eau n'y manque jamais, les terres fertiles y sont vastes, qu'exploitaient plusieurs fermes romaines dont les vestiges sont disséminés dans la campagne; on rencontre encore dans les bois des environs quelques rejetons des oliviers qui, jusqu'à la conquête arabe, ont occupé les premières pentes et rendu prospères par l'abondance de leurs fruits les nombreuses huileries éparses dans les ruines de la ville. Au point de vue militaire, la position présente plus d'intérêt encore : fortement retranchés derrière l'oued Bacla et l'oued Djouab, les habitants de Rapidum étaient à l'abri de toute surprise. Cependant, ce n'est

¹ Cf. Gsell, *Atlas archéologique de l'Algérie*, 1911, feuille 14 (Médéa), n° 90.

pas pour garder des razzias de pillards un centre de colonisation, si riche qu'il fût, que furent construits ces remparts, « les plus intéressants peut-être de toute l'Algérie¹ ». Rapidum est une place aussi importante qu'Aumale : elle couvre contre les incursions des populations turbulentes du Sud tout le pays qui la sépare de la mer. Surtout, à l'endroit où le *limes*, rejeté vers le nord par les steppes des hauts plateaux du centre, est le plus proche de la mer, elle assure les communications entre les deux régions que les Romains ont colonisées à l'est et à l'ouest de l'Algérie actuelle, la Numidie et le plateau de Sétif d'une part, la vallée du Chélif de l'autre. Cette sécurité sur les lignes intérieures était nécessaire : au vi^e siècle, les Byzantins, maîtres de la Mauritanie Sétifienne et de la Numidie, ne purent garder longtemps Caesarea et les villes du littoral, parce que la route de l'intérieur était coupée par les tribus maures du roi Mastigas². Sur le *limes* de Mauritanie Césarienne, le secteur de Rapidum a donc une importance toute particulière.

Berbugger visita pour la première fois Sour-Djouab en 1845-1846³, et il publia en 1859-1860 une description des ruines avec quelques épitaphes⁴. Un plan des remparts et des dessins également fantaisistes furent donnés par Chabassière dans la *Revue africaine* de 1869⁵. Mais on ignorait jusqu'au nom antique de nos ruines, lorsqu'en 1882 et 1884 Choynet, en dégagant les deux grandes portes de la ville, trouva quatre inscriptions. Publiées par Masqueray avec un plan nouveau depuis lors toujours reproduit, elles ont résumé à peu près tout ce qu'on savait de l'histoire de la ville⁶. Une série de son-

¹ Cf. Gsell, *Monuments antiques de l'Algérie*, t. I, 1901, p. 91.

² Procope, *Bell. Vand.*, p. 501.

³ Notes publiées dans le *Recueil de Constantine*, t. XXVIII, 1893, p. 105 et suiv.

⁴ *Revue africaine*, t. IV, 1859-1860, p. 49-59, 94-104.

⁵ *Revue africaine*, t. XIII, 1869, p. 315-318, 454-458.

⁶ *Bulletin de correspondance africaine*, t. I, 1882-1883, p. 206-220; t. II, 1884, p. 66-73.

C. I. L., VIII, 20833. — *Imperator Caesar) divi Trajani | Parthie*

dages furent faits par M. Charrier de 1908 à 1917. Cet ancien sous-chef de bureau du gouvernement général de l'Algérie, devenu propriétaire dans le centre de colonisation de Masqueray créé de nos jours à côté des ruines, était un numismate passionné; il trouva beaucoup de monnaies, les débris de plusieurs statues ou bas-reliefs et quelques inscriptions, la plupart funéraires. Deux seulement ont paru intéresser l'histoire de la ville¹. Encore se glissa-t-il quelques erreurs dans leurs lectures. Ces deux textes et les monnaies mises à part, les tranchées ouvertes sans aucun plan dans tous les quartiers de la ville et hors de l'enceinte nous ont seulement révélé l'emplacement probable d'un Forum et d'un Capitole.

En 1926-1927, le problème se posait presque dans les mêmes termes qu'en 1884. On savait depuis les trouvailles de Choisnet que la grande enceinte, œuvre des *veterani et pagani consistentes apud*

fil(ius) divi Nervae | nepos Trajanus Hadri|anus Augustus pontif(ex) max(imus) | trib(unicia) pot(estate) VI co(n)s(ul) III proco(n)s(ul) | fecit.
a. 122.

C. I. L., VIII, 20834-20835. — *Imp(eratoribus) Caes(aribus) Augustis M. Aurelio A[n]t[on]ino armeniaco parthico maximo med[ico] tribuniciae po[tes]tatis [XII] co(n)s(uli) III et Lucio Vero armeniaco parthico maximo medico [tr]ibuniciae pot[estatis] | XII co(n)s(uli) III veterani et pagani consistentes apud Rapidum murum a fu[n]damentis lapide quadra[t]o exstruxerunt pecunia et sumptu omni suo id est veteranorum et paganorum | intra eund[em] eundem m[u]rum inhabitantium adiuvante et curante viro [egregio] | Buio [P]udente procuratore Augustorum optimo praeside eo[dem]que dedicante]. a. 167.*

C. I. L., VIII, 20836. — *[Felicissimis et b[eat]atissimis temporibus suis | [imp(erator) Caes(ar) C. Val(erius) Aur(elius)] Diocletianus invictus pius fel(ix) Augustus et | imp(erator) Caes(ar) M. Aur(elius) Val(erius) M[ax]imianus invictus pius fel(ix) Augustus et | [Flavius Val(erius) Constant]ius et Galer(ius) Val(erius) Maximianus | nobilissimi Caes(ares) | municipium Rapidense ante plurima tempora rebellionis incursione captum ac dirutum at pristinum statum | a fundamentis restituerunt curante | Ulpio Apollonio v(iro) egregio praeside p(rovinciae) Mauretaniae, Caesariensis numini maiestatique eor(um) d[ed]icato].*

¹ Les résultats en ont été publiés par M. Ballu dans le *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques*, dans l'année qui suivait les découvertes.

Rapidum, datait de 167, et que, sous Dioclétien, la ville, élevée dans l'intervalle au rang de municipale, avait été dévastée par des rebelles et reconstruite *a fundamentis*. D'autre part, trois textes — l'inscription de 122 et les deux découvertes par M. Charrier — où Hadrien est nommé, donnaient à penser que cet empereur pouvait être le véritable fondateur de *Rapidum*. Mais on se demandait où chercher la ville primitive : l'inscription de Marc-Aurèle semblait prouver que la grande enceinte de pierres de taille était la première, tandis qu'Hadrien paraissait dire qu'elle était son œuvre. On ne pouvait sortir de cette contradiction, et les hypothèses émises pour expliquer le partage de la ville en trois quartiers n'étaient pas de nature à simplifier le problème¹.

Les fouilles, interrompues en 1918 par la mort de M. Charrier, furent reprises en 1926 sous le contrôle de M. Séguy-Villevalaix, administrateur de la commune mixte d'Aumale. Elles sont dirigées depuis par M. Pierre Allara, conducteur des travaux de la même commune, qui, par sa longue expérience des chantiers de fouilles et la sûreté de ses observations, a mérité déjà, à Djemila notamment, la reconnaissance des archéologues africains². Tout d'abord la méthode resta la même ; mais des sondages plus heureux que les précédents révélèrent à l'est des remparts, dans ce que depuis les travaux de Choynet et de Masqueray on appelait le faubourg, l'existence d'une enceinte percée de quatre portes se faisant face deux à deux, dont une seule, la porte nord, put être dégagée. Il fut dès lors évident que « *Rapidum* était fait de deux villes soudées l'une à l'autre », dont

¹ *Bull. du Comité*, 1908, p. cxxlvii; 1910, p. 93.

² Par la grande autorité dont il jouit dans sa commune auprès des colons et des indigènes, M. Seguy-Villevalaix, qui porte un grand intérêt à l'exploration de *Rapidum*, a rendu mon travail plus facile. Je lui en exprime ici ma vive gratitude. Sans M. Allara, mes recherches à *Rapidum* et dans la région n'auraient pas été possibles. Je dois enfin à l'amitié de M. J.-B. Hourlier, architecte, grand prix de Rome, le plan du camp inséré dans ces pages, et exécuté d'après les levés faits sur place par M. Allara et par moi.

la primitive était sans doute la dernière découverte¹. Le résultat, qui n'était dû qu'au flair du fouilleur, parut si intéressant à M. Albertini, directeur du service des Antiquités algériennes, que, sur ses indications, l'effort de la campagne de 1927 porta enfin sur un seul chantier. Grâce à la libéralité du gouvernement général de l'Algérie, j'ai pu participer aux travaux, et, bien que les trouvailles les plus importantes aient été faites avant mon arrivée, M. Albertini a bien voulu me charger d'étudier les résultats de la campagne dans cet essai sur l'histoire de Rapidum et de son secteur.

I. — LE CAMP DE RAPIDUM

C'est bien un camp que les fouilles de 1927 ont achevé de reconnaître à l'est de l'enceinte de pierres de taille. Selon le règlement dont le géomètre Hygin nous a transmis les extraits², il occupe un terrain en pente douce, qui ne manque pas d'eau tout en évitant le risque d'être inondé par les crues subites des oueds; il est à l'abri de toute surprise, car aucune montagne ne le domine de trop près et les vallées profondes ou les forêts qui permettraient à l'ennemi de cheminer à couvert jusqu'au pied de son *vallum* sont assez éloignées³.

L'enceinte est faite non d'une levée de terre, mais d'un mur de gros moellons épais de 1^m60. Selon la coutume, les angles sont arrondis et renforcés. Le seul qu'on ait complètement dégagé, celui du nord-ouest, est formé de deux murs épais de 1^m10, entre lesquels on a tassé de la terre et des pierres. Sur le côté nord du camp, plus près de l'angle nord-est que de l'angle nord-ouest, entre deux tours rectangulaires en saillie des deux côtés du rempart, a été percée une porte, ou plutôt un couloir long de 8^m10 sur 4^m85 de large⁴. Dans la

¹ Cf. Rapport manuscrit de M. Séguy-Villevaleix à M. Albertini, daté du 13 décembre 1926.

² Cf. Hygin, *De munitionibus castrorum*, 56.

³ Cf. Hygin, *op. cit.*, 54.

⁴ Comme elle est sur le point le plus élevé du camp, nous devrions l'appeler avec Hygin (56) *porta decumana*. Mais il faut y reconnaître la

maçonnerie excellente des tours, on avait ménagé des corps de garde. La porte elle-même, qui est à l'alignement du rempart, s'ap-

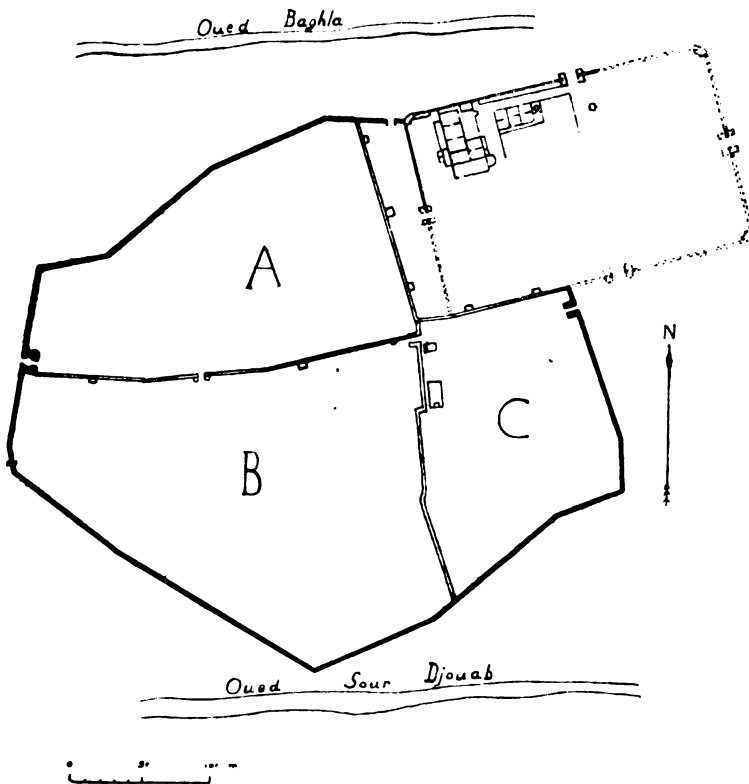


FIG. 41. — PLAN DU CAMP ET DE LA VILLE DE RAPIDUM.

puyait sur un chambranle dont les blocs de calcaire bleu sont bien appareillés. On a retrouvé dans la fouille des clous de fer longs de

porta principalis sinistrior, car elle s'ouvre sur la *via principalis* (*ibid.*, 14). La porte decumane, la plus éloignée du *praetorium* (*ibid.*, 24), s'ouvrirait alors dans le mur occidental du camp. La porte prétorienne est, sans hésitation possible, celle de l'est, car elle fait face à l'ennemi comme le veut Hygin (*ibid.*, 56), et elle regarde l'orient, selon les préceptes de Végèce (I, 23). Remarquons cet accord entre les deux théoriciens, qui n'a pas été vérifié au camp de Lambèse (cf. Cagnat, *Armée romaine*¹, p. 523, note 1).

0^m25, recourbés sur 0^m15, auxquels tenaient encore de larges plaques de même métal. Les vantaux de bois ainsi blindés avaient 0^m15 d'épaisseur, comme ceux de la porte occidentale de la ville de Rapidum¹ ou encore ceux de la porte nord du camp de Lambèse². Leur résistance était encore accrue par une poutre de bois que l'on pouvait placer à 1^m40 du sol entre les deux tours. Tout ceci appartient d'ailleurs à une époque assez basse qui avait vu le bouleversement du camp : en effet, la pierre plantée au milieu de la chaussée, qui a servi en dernier lieu à maintenir les vantaux fermés, vient du caniveau de la rue voisine.

Ce camp rappelle par bien des détails — les dimensions mises à part — beaucoup plus le grand camp de Lambèse que les camps au type si uniforme répandus sur la frontière du Rhin ou le *limes* de Bretagne. Le rapport de chaque partie à l'ensemble, la double saillie des tours à l'intérieur comme à l'extérieur des portes, le renforcement des angles non par des tours en saillie, mais par des murs accolés à l'intérieur, sont les applications des mêmes principes. Or, le camp de Lambèse a été construit sous Hadrien, probablement peu avant 128. A cette date, le camp de Rapidum venait d'être bâti. En 1908, M. Charrier découvrit près de la porte est du camp une borne milliaire³, dont voici une copie nouvelle :

II
 DIVI TRAIANI
 PARTHICI · FIL · DI
 VI · NERVAE · NEOS
 5 T R A I A N V S · H A D R I A
 N V S · A V G · P O N T · M A X ·
 T R I B · P O T · V I I I · C O S I I I
 P R O C O S
 T H A N A R M P X X X I I D C C C C X X V
 A V Z I A M P X V I I C C

¹ Cf. Masqueray, *Bull. de corr. afr.*, t. I, 1882, p. 218.

² Cf. Cagnat, *Armée romaine d'Afrique*, 2^e édition, 1912, p. 459.

³ Elle a été publiée par M. Cagnat, d'après la copie de M. Charrier, dans le *Bulletin du Comité*, 1908, p. CCXLVII.

Colonne en calcaire bleu, aujourd'hui sur la place du village de Masqueray. Hauteur des lettres : 0^m035 pour les trois dernières lignes, 0^m055 pour les autres.

L. 1, on distingue nettement sur la pierre au bord de la cassure les traces de l'I et la première haste de M de IM[*p. Caesar*].

L. 4, ligature de E et P.

L. 6, ligature de N et T.

L. 9, la pierre porte non pas MP XXXI DCCCCX, comme l'a cru M. Charrier, mais MP XXXII DCCCCXV. Pour la précision des distances, notre inscription doit être rapprochée de *C. I. L.*, VIII, 22173 = Gsell, *Inscr. lat. alg.*, 3951, datée de 123, qui compte 191 milles, 740 pas, sur la route de Carthage à Théveste, dont Hadrien construisit la chaussée.

En 1926, M. Allara découvrit la base du milliaire encore en place à côté de la porte est du camp. Ainsi la route construite par Hadrien en 124 et qui reliait déjà — l'indication rigoureusement précise des distances le prouve — Auzia à Thanar[amusa]¹, aboutissait alors non pas à la ville de Rapidum, mais au camp. Le camp lui-même avait été terminé peu d'années auparavant, exactement en 122. Nous le savons par l'inscription suivante : *C. I. L.*, VIII, 20833 : *Imp(erator) Caes(ar) divi Trajani | Parthici fil(ius) divi Nervae | nepos Trajanus, Hadri(anus) Aug(ustus) pontif(ex) max(imus) | trib(unicia) pot(estate) VI co(n)s(ul) III proco(n)sul | fecit.*

Ce texte n'appartenait pas en propre à la porte est de la ville, bien qu'il y ait été trouvé, car en 122 cette porte n'existait pas. Elle n'a été construite *a fundamentis* qu'en 167, par « les vétérans et les indigènes établis à côté de Rapidum² ». L'inscription qui l'affirme a

¹ Nous nous rallions à l'opinion de M. Gsell (*Thanaramusa, Rev. afr.*, t. LIII, 1909, p. 20-25), qui fixe à Berrouaghia le camp de Thanaramusa cité par l'itinéraire d'Antonin. Cette identification a pour elle trois bons arguments : l'existence à Berrouaghia d'une épitaphe qui nomme un *tanaramusanus* (*C. I. L.*, VIII, 9235), et des ruines d'un camp romain (cf. Causade, *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*, t. I, p. 25¹), enfin le parfait accord pour l'indication des distances entre la borne de Sour-Djouab, l'itinéraire d'Antonin et la réalité.

² Il était d'usage sur certaines frontières, notamment en Bretagne et en Afrique, de rappeler par une inscription l'auteur et la date des constructions militaires, camps ou secteurs du *valhum*. Notre texte rappelle par

été gravée sur les blocs mêmes de la porte, et non, comme l'inscription d'Hadrien, sur une dalle de calcaire épaisse de 0^m10, qui a toujours été plaquée sur une façade. Si nous admettions, contre le témoignage irrécusable de l'inscription de 167, que la ville ait eu dès 122 un rempart construit par Hadrien, ce n'est pas à la poterne d'un camp, mais à la porte monumentale de la ville toute proche, que deux ans plus tard le même empereur aurait conduit sa route. L'inscription d'Hadrien était sans doute sur la porte sud du camp; quand, à une époque tardive, nous le verrons, le mur de la cité fut reconstruit, on l'éleva dans une partie de son nouveau tracé sur le rempart méridional du camp; et, parmi les nombreuses pierres de taille dont le camp fut dépouillé, figura l'inscription d'Hadrien qui fut employée à nouveau, comme simple matériau, dans les réparations de la porte est de la ville.

Mais, s'il est vrai que le camp de Rapidum a été construit en 122, on peut se demander si la fondation réelle n'est pas de quelques années antérieure. En 1910, en effet, M. Charrier trouvait dans un sondage, à trente mètres de la *Porta decumana*, une base de statue, dont la dédicace gravée avec soin parut à M. Ballu et à M. Cagnat, qui la publièrent, avoir été faite en l'honneur de Marcius Turbo, le célèbre général d'Hadrien. La voici telle qu'elle a été transcrite dans le *Bulletin du Comité*¹ :

... *Iul(ius) Priscus* | [*G*]allonius *Fronto* | *Marcius Turbo* | *proc(u-*
rator) Aug(usti).

On sait par Spartien² que Marcius Turbo — que Dion Cassius³ appelle *στρατηγικώτατος ἀνὴρ* — reçut d'Hadrien la charge de réprimer la révolte de la Mauritanie. La campagne fut commencée entre le 11 août et le 11 novembre 117; en février 118, l'ordre régnait à nou-

la rédaction et même par le cartouche dans lequel il est inscrit. *C. I. L.*, VII, 1003 et 1122.

¹ Ballu, Rapport dans *Bulletin du Comité*, 1911, p. 93. — Cagnat, *ibid.*, p. 135-136.

² Spartien, *Vita Hadriani*, 4.

³ Dion Cassius, LXIX, 48.

veau¹. Si l'on admet avec M. Pallu de Lessert² que l'Empereur groupa sous son commandement toutes les forces des deux Mauritanies, on doit s'étonner que le lapicide ait gravé le simple titre de *procurator Augusti*, qui ne le distingue pas du gouverneur de Mauritanie Césarienne. Sous Vespasien, Sex. Sentius Caecilianus avait eu moins de modestie, et son épitaphe rappelle qu'il fut *legatus pro praetore utriusque Mauretaniae*³. Le fait est d'autant plus singulier que Spartien prend soin de nous dire que Marcius Turbo quitta la Mauritanie pour la frontière du Danube, où il réunit sous son autorité les provinces de Pannonie et de Dacie. D'autre part, c'est pendant les trois ou quatre mois de son commandement mauritanien, à la fin de 117, que la garnison de Rapidum lui aurait élevé une statue et non plus tard, car elle lui aurait donné, comme les colonies de Sarmizegetusa⁴ et d'Utique⁵, le titre qu'il eut dès 119 de *praefectus praetorio*. Un tel monument suppose l'existence d'un *praetorium* dont la construction exige plus de trois mois. Il faudrait donc reculer encore jusque sous le règne de Trajan la fondation du camp de Rapidum. Or, d'après tous les témoignages, la défense de ce secteur du *limes* n'a été organisée pour la première fois que sous Hadrien⁶.

L'examen attentif que j'ai pu faire l'été dernier de l'original de notre inscription confirme cette opinion générale. J'ai lu sur la pierre :

T FL · PRISCVS
CALLONIVS FRONTO
MARCIVS TVRBO
PROC AVG

Champ épigraphique : 0^m66 × 0^m39.

Hauteur des lettres : 0^m062.

¹ Cf. Premerstein, *das Attentat der Konsulare auf Hadrian im Jahre 118. Klio*, Beiheft VIII, 1908, p. 16-18 et 84.

² *Fastes des Prov. africaines*, t. I, p. 481.

³ *C. I. L.*, IX, 4194.

⁴ *C. I. L.*, III, 1462.

⁵ *An. Ep.*, 1913, n° 164.

⁶ Cagnat, *Armée romaine*², p. 610-611.

L'inscription, entourée d'une moulure, est complète de tous côtés. Les lettres sont à des intervalles réguliers sur la première ligne. Le G de Gallonius restitué par M. Cagnat à la ligne 2 est encore visible sur la pierre. Par contre, à la ligne 1, à la place de IVL, que M. Cagnat avait lu sur l'estampage, on distingue très nettement un T et un L, entre lesquels l'espace manque pour un V. D'ailleurs, le coup qui a abîmé le caractère aurait laissé subsister les traces d'un V. Il reste en réalité sur la pierre deux traits transversaux d'une lettre dont la haste a été détruite. C'est un F. Entre FL et PRISCVS, le lapicide a gravé un point. Il faut donc lire : *T(itus) Fl(avius) Priscus | Gallonius Fronto | Marcius Turbo | proc(urator) Aug(usti)*.

Aucun des textes où Marcius Turbo est cité ne lui donne le *prae-nomen* de Titus, le gentilice de Flavius et les *cognomina* de Priscus et de Gallonius. L'inscription la plus développée le nomme Q. Marcius Turbo Fronto Sulpicius Severus. Il ne s'est jamais appelé Titus, mais Quintus, prénom que lui donne encore une inscription d'Utique¹. Le général, ami d'Hadrien, n'est donc pas nommé sur la base de Rapidum. Toutefois, les noms multiples de notre procureur rappellent à la fois ceux de deux personnages de ce temps, dont la parenté avec Q. Marcius Turbo est imprécise, mais certaine : T. Flavius Longinus Q. Marcius Turbo, qui fut légat de Mésie Inférieure en 155², et C. Gallonius [Q. Marcius?] Turbo, dont une inscription de Rome cite les noms incomplets³. T. Flavius Priscus Gallonius Fronto Marcius Turbo semble avoir appartenu à la même famille. Nous ne savons rien de lui, sinon qu'il a dû être procureur de Mauritanie Césarienne vers le milieu du n^e siècle.

Dans le camp ainsi construit en 122 par Hadrien, les fouilles de 1927 ont découvert, avec l'amorce d'une des grandes voies du camp, une rue parallèle au rempart qui conduit à deux bâtiments. Dans le

¹ *An. Ep.*, 1913, n^o 164.

² *C. I. L.*, III, 767.

³ *C. I. L.*, VI, 48878.

premier, dont les murs sont hauts de 0^m50 et épais de 0^m60, trois pièces (H¹, H², H³) sont desservies par un couloir. Toutes sont divisées en deux par un mur. L'une d'elles a conservé un pavement de béton élevé sur des *suspensurae*. Ce bâtiment n'est pas une annexe des Thermes, dont une rue pavée en petits galets le sépare; et il n'y a pas trace d'une chaufferie particulière. Nous proposons d'y voir l'*horreum* du camp. Dans le camp de Lambèse, il y avait près du rempart du camp un magasin à vivres¹. L'*horreum* du camp de Weissenburg², sur le *limes* de Germanie, présente un plan sensiblement analogue : comme à Rapidum, dans une des pièces donnant sur le couloir, pour mieux préserver les grains de l'humidité du sol, on avait surélevé le pavement. Et peut-être le four à chaux (N) que l'on a trouvé dans le même bâtiment a succédé au four à pain que l'on rencontre souvent près des *horrea* des camps de Germanie.

Deux établissements de bains occupent avec leurs dépendances presque tout l'angle nord-ouest du camp. Ils furent construits à l'intérieur de l'enceinte selon une règle qui paraît avoir été générale en Afrique³. Les murs, hauts de plus de deux mètres aujourd'hui, étaient déjà profondément enterrés dans l'antiquité : dans les thermes qui touchent au rempart et que nous appellerons les thermes du nord, un escalier de cinq marches conduit au *frigidarium* (F¹). C'est une salle de 5^m60 sur 11^m70, dont le plafond était soutenu à 3^m80 du sol par de gros piliers en pierre de taille. Le pavement est fait de béton et, par endroits, de dalles. Un banc qui court le long

¹ Cf. Cagnat, *Armée romaine*², p. 513-514.

² Cf. *Der obergermanische und rætische Limes*, t. XXVI, 1901, pl. I.

³ Cf. Grand camp de Lambèse (Cagnat, *Armée romaine*², p. 450). Camp de Sadouri (Carcopino, *le Limes de Numidie et sa garde syrienne. Syria*, t. VI, 1925, p. 42). Sur d'autres frontières les thermes étaient le plus souvent hors des murs; en Bretagne, à Chesterholm (Collingwood, *Roman Wall*, 1867, p. 212), à Newstead (Curle, *the Fort of Newstead*, 1911, p. 46), ou à Templeborough (Thomas May, *the Roman fort of Templeborough*, 1922, p. 46); en Germanie, à Weltzheim, Holzhausen, Rükingen et dans vingt autres camps (Cf. *Obergerm. und rætische Limes*, passim).

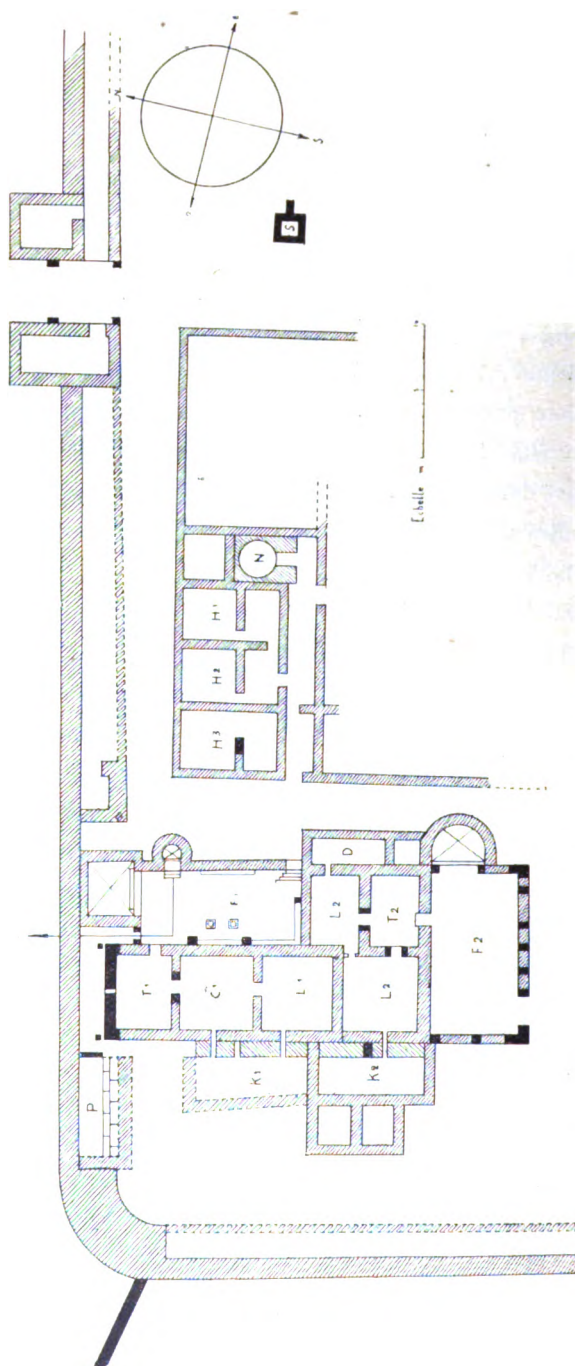


FIG. 2. — PLAN DES THERMES ET DE L'Horreum DU CAMP DE RAPIDUM (fouilles de 1927).

des murs est interrompu par deux piscines aux parois bétonnées et profondes de 0^m70; des tuyaux de plomb les font communiquer avec l'égout qui passe sous le rempart. Par une porte qui s'ouvrait dans l'angle opposé à l'entrée des bains, on allait dans la première des salles chauffées (T¹). L'air qui circulait à travers les *suspensurae* de



FIG. 3. — LES THERMES DU NORD, VUS DU REMPART DU CAMP.

son pavement avait déjà chauffé la salle voisine. Une petite fenêtre, dont les croisillons de pierre sont en partie conservés, est percée au nord sur le rempart, à travers un mur de grosses pierres de taille. De ce *tepidarium* on va dans deux salles sur hypocaustes (C¹ et L¹) de dimensions identiques qui recevaient directement la chaleur des foyers de la chaufferie voisine (K¹). Aucune trace ne subsiste des baignoires de ces *caldaria*, dont l'un a peut-être servi d'étuve. Entre ces thermes et le rempart s'étend à l'ouest une grande cour dont le sol a été en partie recouvert de béton. Enfin contre le rempart, près de l'angle du camp, comme à Lambèse¹, on a construit des latrines (P) qui, dans leur état actuel avec leurs mauvais murs et les dalles

¹ Cagnat, *Armée romaine*², p. 509.

qui recouvrent le sol et le canal d'écoulement, datent d'une basse époque.

Les thermes du sud forment un tout dont les thermes du nord sont absolument indépendants. On y entrait par une porte large de deux mètres qui s'ouvrait dans une vaste salle (F²) de 12 mètres de long sur 6^m60 de large. Les murs, épais de 0^m50 à 0^m80, selon les endroits, et renforcés par des chainages de pierre, le pavement en petites pierres tassées avec de la terre, datent d'une époque tardive. Près d'une grande piscine froide qui gonfle le mur du fond comme l'abside d'une église, une porte étroite conduit à trois salles chaudes dont la première est un *tepidarium* (T²) et les deux autres des *caldaria* (C² et L²). Les conduits de chaleur sont placés selon l'usage sous le seuil des portes. Du fond de la salle C² on passe dans une salle plus longue que large (D), dont le pavement, porté sur des *suspensurae*, a conservé la trace du béton caractéristique d'une baignoire. Dans les chaufferies (K²), flanquées de deux pièces qui ont pu servir de magasins à combustibles, il n'y avait qu'un seul foyer, ce qui paraît insuffisant pour chauffer quatre pièces. Visiblement, le constructeur de ces thermes du sud a manqué d'espace¹.

L'eau pour ces deux établissements de bains était amenée de la source de l'Aïn-er-Sahnoun, située à deux kilomètres de là, par une conduite en maçonnerie, que l'on suit encore sur presque tout son parcours, mais dont nous n'avons pu trouver le débouché dans les thermes.

Thermes du nord et thermes du sud ne sont pas contemporains : on pourrait croire au premier abord que les bains adossés au mur nord du camp ont doublé les autres à une époque tardive. Il est contraire, en effet, aux règles de la castramétation d'encombrer de bâtiments aussi importants les abords d'une enceinte en arrière de la-

¹ Cf. Hygin, 14. — Tite-Live, I, 44. — Aulu-Gelle, XIII, 14.

quelle les défenseurs doivent rester libres de leurs mouvements. Cet *intervallum*, auquel on attribuait à l'époque républicaine un caractère sacré, n'a pas été ménagé partout à Rapidum : la piscine du *frigidarium*, qui s'appuie directement sur le mur du camp, bloque toute la circulation au pied de l'enceinte. Pourtant ces thermes du nord sont les premiers construits : ils sont bâtis avec plus de soin, les pierres de taille qui forment le fond du *tepidarium*, les piliers du *frigidarium* sont aussi bien appareillés que la chambranle de la porte du camp. Les moellons des murs extérieurs des deux établissements ne sont pas engagés les uns dans les autres ; le couloir de la chaufferie des thermes du sud s'appuie sur le mur de la pièce chaude (L¹) des thermes du nord. Il semble enfin que le mur qui sépare le *frigidarium* des thermes du nord du *caldarium* (C²) des thermes du sud ait été élevé aux dépens des premiers, dont il gêne l'accès.

Les bains du nord remontent sans doute à la construction même du camp. A la fin du ^{II}e siècle, ils étaient déjà si délabrés que des réparations furent nécessaires. L'inscription qui nous l'apprend servait de pierre de seuil, les lettres contre le sol, à la porte des latrines, près de l'angle du camp :

IMP · CAES · M · AVREL · COMMODVS
ANTONINVS · AVG · GERMANICVS
SARMATICVS · MAXIMVS · BRIT
TANIC · COH · II · SARDOR · BALINE
VM · VETVSTATE · DILAPSVM · RES
TITVIT. CVRANTE
CL · PERPETVS · PROC · SWS

Dimensions de la pierre : 0^m90 × 0^m57.

Champ épigraphique : 0^m38 × 0^m82.

Hauteur des lettres : 0^m047.

Imp(erator) Caes(ar) M. Aurel(ius) Commodus | Antoninus Aug(ustus) Germanicus | Sarmaticus maximus brittanicus (sic) coh(or-tis) II Sardor(um) baline|um vetustate dilapsum res|tituit. Curante| Cl. Perpetuus proc(urator) suus (sic). Malgré le martelage de toute l'inscription, le texte est resté très lisible. Les titres de Commode

nous permettent d'en fixer la date aux années 184 à 190 : Commode, Britannicus depuis 184, reprend en 190 le prénom de Lucius qu'il a abandonné en 180. Cl. Perpetuus, son procureur pour la Mauritanie Césarienne, nous était déjà connu par une inscription trouvée entre Sour-Djouab et Aumale¹. Son nom figure encore sur un troisième texte. C'est une stèle en calcaire bleu que les fouilles de 1927 ont rencontrée *in situ* enfoncée dans le béton du *frigidarium* des thermes du nord. Sur la face tournée vers la petite piscine froide, une fine moulure sert de cadre à l'inscription suivante :

FORTV
NAE
TI · CL ·
PERPE
• TWS
PROC
AVG

Fortu|nae Ti. Cl(audius) | Perpetuus proc(urator) Aug(usti).
Cette inscription, dont les lettres, hautes de 0^m042, sont gravées avec grand soin, confirme la lecture de *C. I. L.*, VIII, 20816, pour le nom du procureur, et nous fait connaître son prénom, Tiberius. Cette sèche dédicace ne présenterait qu'un mince intérêt — car les dédicaces à la Fortune ne sont pas rares dans les thermes, en particulier dans le *frigidarium*² — si elle ne venait compléter les indications données par l'inscription précédente. Ce n'est pas seulement à cause de graphies identiques — par exemple les V liés de PERPETWS — que nous devons les rapprocher. L'usage veut, en effet, que la construction ou la restauration de thermes militaires soient solennellement commémorées par l'érection d'une statue de la Fortune. Cette dédicace est faite en Bretagne par le tribun Julius Severinus *explicito balineo*³, et par le légat Virius Lupus qui a restauré après un in-

¹ *C. I. L.*, VIII, 20816.

² Cf. *C. I. L.*, II, 2704, 2763; III, 1006, 1393; VI, 182; VII, 273, 984; XIII, 6592. Gsell, *Insc. lat. alg.*, 1222 (Khamissa), 2040 (Mdaourouch).

³ *C. I. L.*, VII, 984.

cendie les thermes de la première cohorte des Thraces¹, — en Germanie par des *exploratores*, dont les bains tombaient de vétusté², — en Dacie par des chefs de corps, *perfecto a solo balneo*³ où *ob restitutionem balinei*⁴. Ti. Claudius Perpetuus n'agit pas autrement et, s'il nous le dit en deux inscriptions, c'est peut-être pour mieux montrer que la remise en état de défense de ce secteur du *limes* a été voulue par l'Empereur lui-même.

Aux thermes du nord — l'examen des murs nous l'a montré — furent ajoutés les thermes du sud. Cette construction a dû répondre aux besoins nouveaux d'une garnison plus importante. D'après les inscriptions découvertes jusqu'ici, les effectifs ne semblent avoir été augmentés qu'à la fin du II^e siècle, quand Commode fortifia toute la frontière de la province : *burgis novis provincia munita*, dit l'inscription d'Aïn-Temouchent⁵, à laquelle répond, à l'autre bout du *limes*, celle que Masqueray a tirée des ruines d'un *burgus* entre Rapidum et Auzia, et qui est datée par les mêmes détails de la titulature impériale que l'inscription de nos thermes : *C. I. L.*, VIII, 20816 : *Imp(erator) Caesar M. Aurel(ius) Commodus | Antoninus Aug(ustus) p(ius) Germanicus Sarmaticus Britannicus (sic) | maximus securitati provincialium suorum consulens | turres novas instituit et veteres refecit oper(e) militum | suorum. Curante | Cl. Perpetuo proc(uratore) suo*.

Ces travaux, qui ont été faits avec de la main-d'œuvre militaire, et l'occupation des ouvrages nouveaux ont certainement appelé des troupes de l'intérieur dans le secteur de Rapidum, comme dans le Sud-Oranais et le Sud-Constantinois⁶.

¹ *C. I. L.*, VII, 273.

² *C. I. L.*, XIII, 6592.

³ *C. I. L.*, III, 1006.

⁴ *C. I. L.*, III, 1393.

⁵ *C. I. L.*, VIII, 22629.

⁶ La *cohors VI Commagenorum* fut envoyée à Aflou en 174 (*C. I. L.*, VIII, 21567) et de là à El-Outaya, près d'El-Kantara (VIII, 2488). Sur les

Au ^{II} siècle, la *cohors II Sardorum* paraît avoir constitué la garnison du camp de Rapidum, puisque sous Commode ses thermes tombaient de vétusté. Inconnue en Mauritanie en 107, puisqu'elle ne figure pas sur le diplôme de Cherchell¹, elle vint peut-être de Numidie, où l'on a retrouvé près de Guelma la tombe d'un de ses hommes². A Rapidum, nous connaissons les épitaphes de quatre de ses soldats qui moururent pendant leur service³. L'inscription de Ti. Claudius Perpetuus permet de les dater à peu près sûrement du ^{II} siècle, car le corps dont ces hommes faisaient partie eut son camp dans l'ouest de la province, à partir des années 200-208, comme le prouvent plusieurs monuments élevés à Altava (Lamoricière) par toute la cohorte⁴.

Pourtant le changement de garnison ne fut pas ordonné par Commode. A côté de la dédicace à la Fortune élevée entre 184 et 190 par le procurateur Ti. Claudius Perpetuus, on a trouvé *in situ* une autre inscription qui est de la même époque⁵ : toutes deux sont, en effet,

efforts systématiques de Commode pour mettre en état de défense la frontière d'Afrique aussi bien que celle du Danube (*C. I. L.*, III, 5245), voir Carcopino, *Le Limes de Numidie et sa garde syrienne*, *Syria*, t. VI, 1925, p. 55-56 et 118. La route stratégique est alors jalonnée par une série de fortins dont on a retrouvé certains, comme celui d'Aïn-es Sour, près des maisons forestières de Masqueray (tour rectangulaire de 10 m. × 12 m.). D'autres postes gardaient les défilés au débouché des vallées perpendiculaires à la route; ex. : au sud de *Rapidum*, sur la voie qui conduisait au pays des Adaoura, dans la direction d'Usinaza (*Atlas arch.*, 14, n° 92), un bâtiment dont l'ensemble paraît avoir formé un édifice de treize mètres sur dix-sept; les *burgi* d'Aïn-Bénian (*ibid.*, n°s 102 et 103) et d'El-Esnam (*ibid.*, n° 91).

¹ *Eph. Ep.*, VII, 456.

² *C. I. L.*, VIII, 17537 = Gsell, *Insc. lat. alg.*, t. 1, p. 474.

³ *C. I. L.*, VIII, 9198 = 20829; 9200, 9202 = 20830, 9207.

⁴ Aux textes cités par M. Cagnat, *Armée romaine*², p. 245-246, est venu s'ajouter une dédicace à Géta publiée par M. Carcopino, *Bull. du Comité*, 1919, p. xxiii = *An. Ep.*, 1920, n° 27.

⁵ La gravure moins soignée, la forme des A et des M, qui rappellent la cursive et dont l'apparition sur les inscriptions est ancienne (cf. Cagnat, *Cours d'épigraphie*¹, p. 19), sont les caractères qui distinguent normalement un texte officiel de l'ex-voto d'un particulier.

enfoncées dans le même béton et le même espace les sépare de chacune des deux extrémités du *frigidarium* des thermes nord, qui, dès 190, avait ainsi les dimensions et le plan que les fouilles nous ont révélés :

DEO
PATRIO
SALVTARI
AEMILIVS
5 POMPEIANVS
DEC
ALAE THRAC
PRAEPOSITVS
V P

*Deo | patrio | salutarī | Aemilius | Pompeianus, | dec(urio) |
Alae Thrac(um), | praepositus, | v(otum) p(osuit).*

Hauteur des lettres : 0^m025, sauf pour les deux lettres de la ligne 9 qui mesurent 0^m030.

Base en calcaire noir, en forme de colonne haute de 0^m86, sur un soubassement carré de 0^m49 de côté; le couronnement hexagonal porte les traces des crampons qui retenaient la statue sur son socle.

Il est impossible de savoir quel était le Pompeianus qui voulut marquer sa reconnaissance. On peut dire seulement que son *deus patrius* n'est pas un dieu local protecteur du camp ou de la ville de Rapidum. C'est au dieu de sa patrie, du pays de ses ancêtres qu'il acquitte son vœu, car *deus patrius* n'a jamais eu d'autre sens¹. Encore faut-il préciser le rôle que lui

¹ A propos d'une inscription de Lambèse (*Mélanges*, t.^x XLVI, 1927, p. 119-129), M. Lugand s'est demandé si *deus patrius* ne pouvait avoir dans certains cas le sens de dieu du lieu de la dédicace. Je ne crois pas que l'hésitation soit possible. A une vingtaine d'inscriptions où de toute évidence le dieu invoqué est celui du pays d'origine du dédicant, notre camarade n'oppose qu'un texte : Dessau, *Inscr. selectae*, 9266 : *I O M diis patriis et praesidibus hujus loci oceanique et Reno*. Encore n'est-il pas sûr que les dieux protecteurs du pays batave, où l'inscription a été trouvée, et les *dii patrii* soient les mêmes, car ce texte ne nous paraît pas très différent de celui-ci, où M. Lugand voit dans les *dii patrii* les dieux de Rome opposés au Nil divinisé : *C. I. L.*, III, 14147 : *diis patris et Nilo adjutori*. L'inscription suivante nous semble apporter un argument décisif : *C. I. L.*, VIII, 8435 (Sétif) : « ... o et diis patriis et hospitibus diis Mauricis et genio loci, M. Cornel Octavianus]. Dans cet ex-voto où une autre inscription de Sétif (*C. I. L.*, VIII, 8434) permet peut-être de restituer [*lori optimo marim*], le dédicant a voulu réunir tout en les distinguant : 1^o Jupiter(?), 2^o les dieux de son pays natal, 3^o les dieux accueillants des indigènes,

est reconnu par le dédicant. Les Syriens qui, au début du ^{III}^e siècle, sur le *limes* de Pannonie ou de Numidie, invoquent leurs *dii patrii* sous le nom de Malagbel ou de Sol Elagabal¹, restent seulement fidèles dans leur exil, comme les tribus africaines de Pomponius Mela à leurs dieux nationaux². Aemilius Pompeianus, Italien ou Africain, comme tous les officiers romains du début du ^{III}^e siècle, s'adresse au dieu de son pays natal. Tous les *dii patrii* invoqués par des particuliers ne dispensent pas les mêmes grâces. Un tribun de la légion III^e Auguste, en donnant à son *deus patrius* Apollon l'épithète d'Augustus, n'entendait honorer que la majesté du dieu³. Il y a comme un accent de foi et de confiance profonde dans l'ex-voto que, sous Dioclétien, le *praeses* de Numidie Aurelius Decimus consacra à son *deus patrius* : Jupiter Bazovenus, *cujus praesentem majestatem frequenter expertus sum*⁴. La dévotion de notre décurion est plus intéressée : le dieu qu'il vénère ne peut avoir que les pouvoirs guérisseurs d'un Esculape ou de cet Apollon *salutaris et medicinalis*, honoré dans une inscription de Rome⁵. Le meilleur commentaire de cet ex-voto, élevé en reconnaissance d'une guérison obtenue, nous est donné au ^{IV}^e siècle par Servius quand il écrit : *Ad Aen.* XII-768 : « Constat omnes in periculis suis deos patrios invocare et ideo illis vota solvere, quorum familiarius numen opitulari sibi credunt. »

C'est de la *cohors II Sardorum* qu'Aemilius Pompeianus fut le commandant provisoire. Certes, il y a eu des détachements de cavaliers de l'*ala Thracum* à Berrouaghia, à Aumale, comme à Rapidum⁶ ; mais jamais, semble-t-il, l'aile entière n'a séjourné dans le pays. L'épigraphie de la région ne nous a fait connaître aucun de ses *praefecti*. D'ailleurs Aemilius Pompeianus n'a pas été le chef temporaire

4^o le génie de Sétif. Pomponius Mela 8, opposait de même, au ^I^e siècle, la religion des Romains à celle de certains indigènes de Cyrénaïque qui, au milieu de populations assimilées par les conquérants, restaient fidèles à la langue et aux dieux de leurs ancêtres.

¹ Cf. *C. I. L.*, III, 7954. — *An. Ep.*, 1910, n° 433.

² Pomponius Mela, 8.

³ *C. I. L.*, VIII, 619.

⁴ *Bull. du Comité*, 1948, p. 440.

⁵ *C. I. L.*, VI, 39.

⁶ Cf. Épitaphe d'un cavalier (VIII, 9203) à Rapidum, d'un décurion (VIII, 9258) à Berrouaghia. Le décurion qui contribua à la victoire de 254 contre les rebelles, dans la région voisine d'Aïn-Bessem, ne revendique aucune mission extraordinaire ; il commandait donc à des cavaliers de son aile.

de l'aile, car il ne saurait prétendre à un commandement réservé aux primipiles des légions, les décurions occupant dans la hiérarchie un rang inférieur aux centurions légionnaires, auxquels cependant pour certains emplois ils sont parfois assimilés¹. En fait, la portion centrale de son corps est restée du 1^{er} au III^e siècle à Caesarea², auprès du gouverneur de la province, qui prend parmi ses décurions des commandants pour ses *stratores*³, pour les détachements de cavaliers maures⁴, et plus volontiers encore pour les cohortes auxiliaires qui sont *equitatae*, comme la deuxième cohorte des Sardes⁵. L'un d'eux est le *praepositus cohortis II Sardorum* à Altava en 208⁶. Il n'est pas sûr qu'Aemilius Pompeianus, à qui échut peu auparavant le même commandement, ait été un simple officier détaché : peut-être a-t-il amené à Rapidum une compagnie de cavaliers de son aile, dont une épitaphe trouvée dans la nécropole de l'ouest nous a révélé le séjour à Rapidum au III^e siècle⁷. Le cumul des deux commandements ne doit pas nous surprendre : dans son nouveau camp, à Hadjar-er-Roum, sous Alexandre-Sévère, la même cohorte fut sous les ordres d'un décurion de l'aile des Parthes qui occupait la même garnison⁸. Il y eut ainsi quelques années où la garnison de Rapidum compta peut-être, outre la cohorte des Sardes, un détachement de cavaliers thraces. Ce fut pour peu de temps : sous Septime-Sévère, la cohorte des Sardes quitta définitivement Rapidum pour aller garder les confins de la Mauritanie Tingitane. Le nouvel empereur avait sans doute jugé que

¹ Cf. Domaszewski, *die Rangordnung des römischen Heeres*. *Bonner Jahrbücher*, 117, 1908, p. 53, 63, 108-116.

² C'est ce qui ressort des textes réunis par M. Cagnat, *Armée romaine*², p. 240.

³ *C. I. L.*, VII, 9002, 9370.

⁴ *C. I. L.*, VIII, 9145.

⁵ L'épitaphe du soldat Datus Felix, de la cohors II Sardorum est surmontée d'un bas-relief représentant un cavalier (*C. I. L.*, VIII, 9200).

⁶ *C. I. L.*, VIII, 10949.

⁷ *C. I. L.*, VIII, 9203.

⁸ Cf. Cagnat, *Armée romaine*,² p. 245-246.

la constitution de la nouvelle ligne Altava-Tiaret-Usinaza, à cinquante kilomètres plus au sud, permettait de dégarnir le secteur de Rapidum sur le *limes* de seconde ligne.

Nous ne savons rien des troupes qui tinrent garnison à Rapidum au III^e siècle. Il est sûr cependant que le camp fut abandonné avant la ville : au II^e siècle, une canalisation en béton et briques conduisait les eaux de l'Aïn-er-Sahnoun, située à deux kilomètres à l'est, jusqu'à une fontaine (S) qui est près de la *porta decumana* et dont le bel appareil date de l'époque de la construction du camp. A 0^m50 au-dessus, nous avons rencontré une autre conduite en pierre; elle traversait la voie du camp, passait par-dessus les murs rasés du *frigidarium* des thermes du sud et à 1^m50 du niveau d'une cour dégagée par M. Charrier¹, pour entrer enfin dans le quartier nord de la ville, près de l'angle nord-est du rempart. Les thermes du nord étaient encore utilisés en 325, comme nous le prouvent deux monnaies de bronze de Maximien Hercule et de Crispus², fils de Constantin, rencontrées dans les fouilles avec plusieurs petits bronzes de Constantin. Ces pièces, qui sont les plus récentes de toute la numismatique de Rapidum, nous donnent un *terminus ante quem* pour l'occupation du camp. Mais la ville, créée à l'abri de ses murs, lui survécut longtemps.

II. — LA VILLE DE RAPIDUM

Le pays montagneux où les Romains établirent un camp n'était pas vide d'habitants. Les *paganî* de l'inscription de Marc-Aurèle étaient des Berbères : une inscription libyque antérieure à l'occupa-

¹ Cf. Rapport manuscrit de M. Charrier, 1910, et *Bulletin du Comité*, 1911, p. 93.

² 1^o IMP CAES MAXIMIANVS AVG. Son buste radié à droite. R/ CONCORDIA MILITVM. Maximien et Jupiter debout soutenant tous deux un globe surmonté d'une Victoire. Cf. Cohen², n^o 161.

2^o CRISPVS NOB. CAES. Son buste lauré à droite. R/ CAESARVM NOSTRORVM autour d'une couronne de laurier dans laquelle on lit : VOT X. Cf. Cohen², n^o 63.

tion romaine, que nous avons découverte à treize kilomètres à l'ouest de Rapidum, à Aïn-Tamda¹, s'ajoute aux deux textes du même type déjà signalés à Aumale et à Hakeinti, près d'Aïn-Bessem². A Rapidum même, M. Charrier a recueilli une pièce de Micipsa, plusieurs monnaies de bronze de Juba II, un denier de Ptolémée I^{er} daté de 25 après J.-C.³. Cette ancienne population a laissé peu de traces. Le culte de Saturne, protecteur des moissons, qui était honoré, selon la coutume⁴, hors de la ville, sur la colline de Trab-Amara, a pris à Rapidum comme ailleurs la place d'une divinité indigène, mais nous ignorons le nom de ce dieu berbère. Sur les nombreuses épitaphes des nécropoles, on ne rencontre que deux noms d'indigènes⁵, et encore n'est-il pas sûr que ces soldats soient nés dans le pays.

L'assimilation des Berbères fut d'autant plus rapide qu'une étroite communauté d'intérêts lia de bonne heure indigènes et Romains. En 467, *veterani* et *pagani* bâtirent à frais communs une enceinte de pierres de taille autour de leur bourgade. Le texte qui nous l'apprend a été gravé en double exemplaire sur les pierres mêmes du mur, au-dessus des deux portes de la ville, et ces blocs sont exactement semblables pour les dimensions et le travail à ceux qui forment la plus grande enceinte de la ville, et que nous retrouvons encore dans le mur dont les fouilles de 1927 ont découvert la base entre l'angle nord-est de la ville et l'angle nord-ouest du camp. On n'a pu songer à dégager des pierres amoncelées l'angle du rempart de la ville. Mais il est certain que le mur récemment découvert prolonge exactement le mur nord de la ville, et qu'il s'appuie *sans s'y*

¹ Comme toutes les inscriptions libyques, elle est gravée sur une dalle de grès rouge; hauteur : 0^m73, largeur : 0^m65, épaisseur : 0^m12. Elle a été trouvée sur le sol dans un fortin en ruines à 200 mètres au sud de la source dite Aïn-Tamda. Gsell, *Atlas archéologique*, 14, n° 83.

² Cf. R. Basset, *Rev. afr.*, t. LVIII, 1914, p. 20.

³ Cf. Rapport manuscrit, 1910 et 1915.

⁴ Par exemple à Khamissa, Announa, Madaure, Aïn-Tounja, etc., références dans Gsell et Joly, *Announa*, 1918, p. 31-32.

⁵ C. I. L., VIII, 9098, 9206.

engager contre le rempart de moellons du camp. A vingt-deux mètres du camp avait été ménagée une poterne large de 2^m50 dont le seuil est creusé de deux profondes ornières. Pas plus que les grandes portes est et ouest de la ville, elle n'est protégée par des tours extérieures. Ce nouveau mur ne diffère en rien de celui de la grande enceinte, dont les deux extrémités se soudent ainsi au rempart du camp. La conjecture de M. Cagnat¹ se trouve vérifiée : la bourgade de Rapidum n'est pas à l'origine, comme Madaure ou Sétif, une colonie de vétérans, mais « l'annexe d'un camp ». La dépendance est même si étroite qu'elle surprend. Les villes qui se sont créées dans le voisinage d'un *castellum* ou de *castra* semblent s'être établies toujours à une certaine distance — un mille romain pour Vetera (Xanten) en Germanie, et Lambèse en Numidie. Pour Mommsen² c'était une règle imposée par les faits comme par le droit, qui distinguent la juridiction militaire, à laquelle un camp et son territoire sont soumis, et l'organisation municipale des villes. L'auteur de l'article va même jusqu'à refuser à la population civile qui vit des militaires en garnison le droit d'installer ses bicoques (*canabae*) trop près des murs du camp³. En fait, la zone interdite ne l'a pas été partout : à Pfuntz, en Rhétie, la bourgade civile adossa au *vallum* ses maisons et ses trois temples⁴. Il est vrai que, n'ayant ni murailles ni forum, elle est sans doute restée soumise à l'autorité militaire, comme c'est le cas pour toutes les agglomérations de *canabae*. Mais la ville de Rapidum a grandi, elle a construit une grande muraille mieux défendue que celle du camp, elle est même devenue le *municipium Rapidense*⁵. Une question se pose alors : comment a-t-elle pu, tout en conservant la protection directe du camp dont elle est née, passer de l'étroite dépendance de l'autorité militaire à l'autonomie municipale?

Au début, la ville de Rapidum, établie malgré la règle sous le *val-*

¹ Cf. *Armée romaine* 2, p. 414.

² *Gesammelte Schriften*, t. VI, p. 182.

³ *Op. cit.*, p. 186.

⁴ Cf. *der obergermanische u. raetische Limes*, 1901, pl. III.

⁵ *C. I. L.*, VIII, 20836.

lum même pour être mieux à l'abri, a dû présenter les mêmes caractères que les groupes de *canabae* que l'on trouve très souvent près des camps permanents. Non seulement aucune enceinte ne la défendait, mais elle n'avait pas de nom à elle. En 167, ce n'est pas une cité qui se construit un rempart, mais des individus qui veulent être mieux gardés, car, dans les mots de l'inscription *veterani et pagani consistentes apud Rapidum*, Rapidum désigne le camp et non la ville; et cette formule n'est pas différente de celles qui désignent ailleurs les civils établis dans le territoire militaire : *vet(erani) et c(ives) R(omani) consistentes ad canab(as) leg(ionis) V M(acedonicae)* (C. I. L., III, 6166, Troesmis) — *ad leg(ionem) II Adj(utricem)* (C. I. L., III, 3505, Aquineum) — *ad leg(ionem) II Aug(ustam)* (C. I. L., VII, 105, Isca).

Ainsi cette population, où se mêlaient indigènes, vétérans et citoyens romains, était soumise à l'étroite surveillance de l'autorité militaire, mais elle avait une organisation corporative avec ses *magistri* et ses *aediles* qui font des dédicaces à l'Empereur¹, élèvent des colonnes en leur honneur, des statues, des temples même sur lesquels veille un *aedis custos*². Cette organisation, comme le remarque Mommsen³, est très peu différente de celle d'un *vicus* ou d'un *pagus*. C'est pourquoi la bourgade qui est née aux portes du camp de la légion VIII^e Auguste, et qui sera plus tard Strasbourg, n'hésite pas à s'appeler *vicus Canabarum*⁴. Rapidum fut, de son côté, dans la deuxième partie du n^e siècle, un *pagus*, si l'on doit lire sur le mur des deux portes principales *G(enio) P(agi) A(ugusto) S(acrum)*⁵.

¹ Cf. C. I. L., VIII, 884. C'est à cette période qu'on peut faire remonter la base de statue trouvée dans le voisinage du Forum, où on lit le nom d'Hadrien (*Bull. du Comité*, 1913, p. 147).

² C. I. L., III, 1138.

³ Cf. *op. cit.*, p. 199.

⁴ Cf. C. I. L., XIII, 5927.

⁵ Cf. C. I. L., VIII, 20832, où on lit dans le mur d'une des tours de la porte occidentale : G.P.A.S. | ?CATELLIVS | MARINVS | V·S·L·A·T·D. | V... Au-dessus est grossièrement sculpté un bas-relief où on distingue un buste d'homme coiffé d'un *modius* et un buste de femme. Un bas-relief

La ressemblance des institutions rendait facile, en effet, le passage de l'organisation corporative des *canabae* à celle d'un *pagus*. On ne pouvait, d'ailleurs, refuser indéfiniment à une bourgade devenue stable et grande le droit à une certaine autonomie. Nous ne savons encore quand Rapidum l'obtint; car on ne peut dater la dédicace au génie du *pagus*. Remarquons cependant que cet ex-voto est sculpté dans le mur de la même porte que la grande inscription de Marc-Aurèle. Si ce rapprochement n'est pas dû au hasard, c'est peut-être en 167 que les vétérans et les indigènes des *canabae* (*cohortis II Sardonum*) obtinrent du même coup l'autorisation de s'entourer d'un mur et d'avoir l'organisation purement civile d'un *pagus*.

Pouvons-nous proposer une date pour l'étape suivante? M. Charrier a découvert près de la porte qui permet de passer du quartier est dans le quartier ouest un fragment d'inscription dont l'intérêt n'a pas été signalé. En voici une nouvelle lecture qui donne un texte très différent de celui que le *Bulletin du Comité* a publié¹ :

T E		AV
REL	T AOI	I AV RA IS
TR B		POTES COS II
EX		D D

[*Pro incolumitate* (ou *salute*) *imp(eratoris) Caesaris P. Septimii*

semblable, mais sans inscription, a été trouvé par M. Charrier près de la porte orientale (*Bull. du Comité*, 1916, p. 166). La lecture de *C. I. L.*, VIII, 20832, est autorisée par *C. I. L.*, VIII, 2604 (Lambèse), où on lit au-dessus des mêmes bustes d'homme et de femme :

Genio rici C. Vale|rius Crispus fe|cit libens an(imos), etc.

¹ *Bull. du Comité*, 1914, p. 272. M. Charrier avait lu : *Principi juven-
tutis | trib. poles. Cos II | d. d.* Hauteur des lettres : 0^m055. Ligne 1, liga-
ture de E et T. Ligne 2, ligature de L et I, de A, N et T. Ligne 3, liga-
ture de B et I. — Cette inscription ne fut découverte qu'après le tremble-
ment de terre de 1910 qui renversa plusieurs assises du rempart dans la
construction duquel elle avait été employée, la face en dedans (cf. *Rapport*
manuscrit de M. Charrier, 1913). Auparavant elle avait servi d'appui pour
le gond d'une grosse porte, une cavité ayant été creusée au milieu de la
pierre. Elle provenait alors du Forum, où nous avons retrouvé sa place,
à côté de cinq autres, sur l'un des soubassements qu'une fouille superfi-
cielle a mis à jour entre la porte du rempart et le Capitole.

Severi Getae Aug(usti)..., imp(eratoris) Caesaris L. Septimii Severi Pii Pertinacis Aug(usti) filii] | et [imp(eratoris) Caesaris] Au|relii Anton[in]i au[g(usti), f]ra[tr]is | tribunicia potes(tate) consulis II | ex d(ecreto) d(ecurionum).

Ces quelques lettres appartiennent à la fin d'une inscription qui a été presque toute effacée par le martelage. Les quelques caractères qui subsistent permettent cependant de restituer le nom de l'empereur Géta, frère de M. Aurelius Antoninus. La puissance tribunitienne, qu'il est le seul empereur du II^e et du III^e siècle à avoir revêtue pour la première fois en même temps qu'il était nommé à un deuxième consulat, nous donne la date de l'inscription. En 209 donc, les décurions de Rapidum élevèrent une statue à Géta. Étaient-ils alors les administrateurs d'un municipe? On ne peut l'affirmer, car, dans une même *respublica* africaine, les *pagi* de la campagne avaient parfois des décurions, distincts de ceux du chef-lieu (*civitas*), qui prenaient des décrets et élevaient des temples et des statues¹. Pourtant nous croirions volontiers que Rapidum devint municipe sous Septime Sévère. Sa voisine Auzia, municipe sous les Flaviens, reçut, en effet, de cet empereur le titre de colonie et lui témoigna sa reconnaissance, ainsi qu'à ses fils, par la dédicace de nombreux monuments². Sur-tout, à l'abri du nouveau *limes* créé dès l'année 200 par Septime-Sévère à cinquante kilomètres au sud, Rapidum connut une grande prospérité. La grande nécropole de l'ouest date de la première moitié du III^e siècle : sur la stèle funéraire de Claudia Luciosa et de ses quatre enfants, qui sera publiée par les soins de la Commission de l'Afrique du Nord, nous avons lu la date suivante :

XVI KAL IAI
PC IXXXX VII

XVI Kal(endas) Ia(nuarias) P(rovinciae) LXXXXVII.

¹ Cf. *Bull. du Comité*, 1896, p. 111. — *C. I. L.*, VIII, 1548. — Gsell, *Inscr. lat. alg.*, n° 883, etc.

² Cf. *C. I. L.*, VIII, 9024, 9029, 9031 (Sept.-Sévère). — 9032, 9033 (Julia Domna). — 9034 (Caracalla). — 9035 (Géta).

Mélanges d'Arch. et d'Hist. 1928.

Cette date — 17 décembre 235 — la première que nous connaissons pour ce genre de monument, nous fournit un repère précieux. La plupart des stèles funéraires que, depuis les premiers sondages de Berbrugger, la nécropole de l'ouest nous a livrées, présentent les mêmes caractères : disposition uniforme des inscriptions et des bas-reliefs, identité des sujets représentés, égale médiocrité de la sculpture. Le grand nombre des stèles de ce type prouve que jamais Rapidum n'a été si peuplée qu'au début du III^e siècle.

Bien qu'elle fût, sur une position de deuxième ligne, la grande route stratégique construite en 124 par Hadrien et réparée par Antonin le Pieux¹ fût sans cesse entretenue. A Souagui, à quinze kilomètres à l'ouest de Rapidum, nous avons découvert deux bornes milliaires :

1^o Colonne milliaire en calcaire bleu, brisée en haut; dans un champ récemment défriché à 200 mètres au nord du village européen de Souagui; hauteur de la colonne : 1^m25, hauteur des lettres : 0^m03.

Λ Η C

NA X M S GER A C X M D
 NA X M S R P X III IMP IIII @ S IIII
 PROC S P P M P A S A E S I I V E R M T O
 X M S B M P P R O C S W A R A P D V

M P

X

[*Imp(erator) Caesar M. Aurelius Severus Antoninus pius felix aug(ustus) parthicus maximus britannicus*] | *maximus germanicus maximus [pontifex] | maximus tribunicia p(ot)estate XVIII imp(erator) IIII (consul) IIII | proc(ors) p(ater) p(atric) mil(laria) dilapsa restituit per Anto[ni]um Sab... opt(imum)? proc(uratorem) suum a Rapidu | M(illia) p(assuum) | X.*

La base carrée du milliaire a été trouvée à côté, ce qui donne à penser que notre inscription est *in situ*. Les milles comptés de Rapidum correspondent à la distance qui sépare Masqueray de Souagui. La voie romaine et la route moderne suivent donc à peu près le même tracé, imposé d'ailleurs par les formes du terrain. L'indication des milles est plus profondément gravée que le reste de l'inscription, qui occupe elle-même la place d'un autre texte qu'un martelage minutieux a fait complètement disparaître.

¹ Cf. *C. I. L.*, VIII, 10439.

2° Colonne milliaire, brisée en haut et en bas; à 300 mètres à l'ouest de la précédente, sur la piste arabe qui conduit du village européen de Souagui à Bir-Zaarir; hauteur : un mètre, diamètre : 0^m42. Exposée à toutes les intempéries, l'inscription haute de 0^m60 et large de 0^m38, a beaucoup souffert. Il ne subsiste que quelques lettres et la trace très nette de l'encadrement à gauche du texte.

	M A V R E L I
	V E R O
	O P I O F E
5	A A D I V
8	F P O

Deux autres bornes à l'autre extrémité de la route, à Ngaous, permettent de restituer les titres de l'Empereur¹, que nous retrouvons encore dans le même ordre sur un milliaire de la route de Théveste à Carthage². Nous proposons donc de lire :

Imp(eratori) | M. Aureli(o) Se]vero [Alexan|dr)o pio fr[et]ici | au[g] die[i] Magni | Antonini filio divi Sere[ri] n] epo[ti], etc...

En 244 Philippe l'Arabe³, en 249-250 Trajan Dèce⁴ firent encore des réparations. La province fut troublée pendant dix ans, à partir de 253, par des révoltes incohérentes et successives des Berbères de Numidie et de Mauritanie⁵. La région d'Auzia paraît en avoir particulièrement souffert, et nous avons vu que la garnison de Rapidum prit peut-être une part active à la répression⁶. La ville elle-même ne semble pas avoir été touchée par les razzias des pillards, dont eurent raison des colonnes mobiles de cavaliers indigènes encadrés par des officiers romains : il n'y a pas, en effet, jusqu'ici de raison de penser que Ra-

¹ Cf. *C. I. L.*, VIII, 22504 et 22505.

² Gsell, *Insc. lat. alg.*, n° 3917.

³ Cf. *Bull. du Comité*, 1909, p. ccxvi. Entre Maximin et Philippe proposés par l'éditeur de l'inscription, nous choisissons Philippe, parce que les noms de M. Iul(ius) Philippus et de son fils s'adaptent mieux à l'étendue du martelage que ceux de C. Iul(ius) Verus Maximinus. Il est remarquable que les mêmes empereurs Alexandre Sévère et Philippe font faire les mêmes travaux d'entretien entre Berrouaghia et Aumale d'une part, Timzouine et Usinaç d'autre part, sur les deux lignes du *limes*.

⁴ Cf. *C. I. L.*, VIII, 22549.

⁵ Cf. Carcopino, *L'insurrection de 253 d'après une insc. de Miliana*, *Rev. afr.*, CX, 1919, p. 369 et suiv.

⁶ Cf. *C. I. L.*, VIII.

pidum ait dû subir un autre sort qu'Auzia, place du même ordre, qui ne tomba jamais aux mains des rebelles.

Les victoires de Gallien sur ses rivaux rendirent à l'Empire une paix que la faiblesse du pouvoir central avait pendant dix ans compromise. Nous trouvons la trace de ce redressement à Rapidum, où on a découvert de nombreuses pièces à l'effigie de Gallien. La route Auzia-Rapidum fut encore remise en état par Claude le Gothique, successeur de Gallien, en 268-270¹, et Aurélien, en 270-275, restaura l'itinéraire Rapidum-Caesarea. Nous savions déjà que cet énergique empereur avait réparé la voie entre Tipasa et Mouzaïaville², et entre Médéa et Berrouaghia³. Une trouvaille récente complète ces renseignements pour le secteur Berrouaghia-Masqueray. C'est un milliaire en grès, trouvé en 1925 à Souagui. M. Albertini, qui l'a vu le premier, a bien voulu m'en confier la publication :

IMP CAES
L DOMITIO
A V R E L I A
NO INVICT
VS PIVS FE
LIX AG +
MPX

*Imp(erator) Cae(sar) | L. Domitio | Aurelia|no invict|us pius fel|ix a(ug)ustus*⁴.

La pierre a été brisée à droite, où l'on voit la trace de coins, peut-être seulement quand elle a été utilisée comme linteau de porte dans la mesure où on l'a trouvée à 300 mètres au nord du village de Souagui, et à mi-distance entre les deux milliaires que nous avons publiés plus haut. Les lettres très irrégulières et gauchement tracées de ce texte fautif ont pris la place d'une inscription plus ancienne dont les lettres peu distinctes apparaissent çà et là, et à laquelle appartenait l'indication des milles, mieux et plus profondément gravée.

¹ *Bull. du Comité*, 1909, p. CLXXXVII = *An. Ep.*, 1910.

² *C. I. L.*, VIII, 22564.

³ *C. I. L.*, VIII, 10443.

⁴ Hauteur totale : 1^m60, dont 0^m80 pour l'inscription et 0^m80 pour la partie inférieure qui est grossièrement taillée. — Hauteur des lettres : 0^m032 à 0^m035; M P = 0^m052; le X mesure 0^m09. Le milliaire d'Aurélien trouvé près de Tipasa est lui aussi palimpseste. Cf. Héron de Villefosse, *Bull. du Comité*, 1889, p. 267.

Nous ignorons tout de l'histoire de Rapidum pendant les trente années qui suivent le règne d'Aurélien. Nous savons seulement que la ville avait été détruite par des rebelles *ante plurima tempora*, quand les empereurs de la tétrarchie la reconstruisirent, sans doute peu avant l'abdication de Dioclétien et de Maximien¹. Mais il est difficile de dire de quelle révolte il s'agit. Sous Dioclétien, l'Afrique fut secourue par deux graves insurrections : une première fois, les rebelles qui, en 289, avaient coupé la route et détruit les ponts entre Rapidum et Auzia, furent contraints à la paix par le procureur Aurelius Litua². La guerre reprit peu après et le pays fut ravagé de l'Aurès à la Kabylie. Aurelius Litua vint à plusieurs reprises de Caesarea razzier les tribus insurgées, sans pouvoir les réduire à la paix³. Il fallut une vigoureuse campagne de Maximien pour en venir à bout (297-298). La paix revenue, on releva les ruines, et c'est alors que le *municipium Rapidense* fut reconstruit. M. Cagnat a supposé qu'il avait été détruit en 289. Si la route seule fut restaurée en 290, c'est que le gouverneur de la province n'aurait songé qu'à réparer, dans l'intervalle de deux campagnes, les voies, sans lesquelles il ne pouvait se porter brusquement aux endroits menacés et surprendre, comme il le fit en 294, les dissidents jusque derrière le Hodna⁴. On peut cependant se demander si la dizaine d'années qui auraient ainsi séparé la ruine et la reconstruction de Rapidum justifie les mots de l'inscription *ante plurima tempora*. La numismatique de Rapidum, qui présente une série complète de Trajan à Gallien, est muette pour les trente dernières années du III^e siècle. Il semble que le règne d'Aurélien fut suivi à Rapidum d'une catastrophe : M. Charrier a découvert en 1914, sous une dalle, dans une maison près du Forum, un petit trésor qui contient quarante-cinq petits bronzes au nom de Gallien, de sa femme Salonine et de son fils Salonin⁵. La pièce la plus récente est à l'ef-

¹ *C. I. L.*, VIII, 20836. Cf. Cagnat, *Armée romaine*², p. 62 et suiv.

² *C. I. L.*, VIII, 9041.

³ *C. I. L.*, VIII, 9324-9941.

⁴ Cf. *C. I. L.*, VIII, 9324.

⁵ Cf. Rapport manuscrit de M. Charrier, 1914.

figie de Claude le Gothique (268-270). On n'a trouvé jusqu'ici aucune monnaie d'Aurélien, de Probus, ni même de Dioclétien, qui régnait pourtant depuis plus de quinze ans quand Rapidum fut reconstruit, alors que les grands et moyens bronzes de Maximien, de Constance-Chlore, de Maxence et de Constantin sont nombreux. Il n'est pas impossible que Rapidum ait été « prise et détruite par un raid de rebelles » — *rebellium incursione captum ac dirutum* — en dehors d'une grande révolte, pendant ces années d'insécurité où l'Empire retomba comme fatigué par le rude effort des empereurs illyriens, et autorisa par sa faiblesse les insurrections des tribus mal soumises. Cependant le silence de la numismatique n'est peut-être que provisoire : la décision ne sera donnée que par les fouilles qui sont en cours.

En attendant, il serait vain de fixer une date précise pour chacun des murs qui ont, à une époque tardive, au plus tôt à la fin du III^e siècle, réduit l'étendue de la ville. On peut seulement marquer, autant que l'examen des pierres le permet, les étapes de leur construction.

Les murs est du quartier A et nord du quartier C forment un tout : les blocs sont nettement engagés au point où ils se raccordent. Ils sont formés pour une partie des mêmes matériaux que les constructeurs ont pris dans leur hâte à portée de leurs mains : ici les blocs du mur de la poterne, là, vers la porte est de la ville, de nombreux seuils de porte ; au milieu, sur les deux côtés de l'angle du nouveau rempart, un seul bâtiment a fourni les mêmes pierres moulurées. Tous ces matériaux disparates ne peuvent venir que du camp que l'on abandonnait pour rétrécir le front à défendre. La nouvelle muraille qui empruntait le mur sud du camp respectait le Forum. Le mur qui est venu plus tard s'y appuyer, *sans s'y engager*, coupe en deux la place publique. La porte de la nouvelle ville fut ouverte, dans un coin difficile à défendre, sur une voie qui existait déjà. Dans ces nouveaux ouvrages de défense tournés vers l'est, les linteaux

sculptés et les corniches des temples furent mêlés aux seuils de porte du quartier C abandonné. Ces murs sont encore mieux construits que celui quiisola le quartier B du quartier A. On y rencontre en effet, à côté de blocs pris au vieux rempart de Marc-Aurèle, une inscription¹, des fûts de colonne, la pierre d'un pressoir, des moellons de toute taille. Des tours beaucoup plus irrégulières que celles du premier mur de recoupement renforcent la défense. Si l'on ne savait de source certaine² que les Byzantins n'ont jamais occupé le pays, on n'hésiterait pas à voir dans ces deux derniers murs l'œuvre des soldats de Solomon.

Ainsi nous entrevoyons ce que fut Rapidum à ses débuts et comment elle grandit, mais nous ne savons rien de sa décadence et des circonstances de sa disparition. Les fouilles de 1927 ont du moins découvert un camp qui sera peut-être un jour un des plus curieux de l'Afrique du Nord, après celui de Lambèse, et une ville qui n'est pas conforme au type le plus répandu sur les frontières du monde romain. Des fouilles persévérantes à Rapidum enrichiront donc notre connaissance de l'occupation militaire et de la colonisation de la Mauritanie. Mais l'Histoire risque d'être seule à y gagner, car les monuments de Rapidum, déjà dégagés, sortent de terre dépouillés et remaniés. Ne demandons pas à cette petite ville dont les origines furent si humbles, à qui le sort fut de bonne heure si cruel, la splendeur de Timgad ou de Djemila.

William SESTON.

¹ *C. I. L.*, VIII, 9195. L'inscription existe encore à la place où Willmanns l'a lue, mais les lettres sont si effacées que nous n'avons pu en prendre une nouvelle copie.

² Cf. Diehl, *l'Afrique byzantine*, 1896, p. 260.

TABLE DES MATIERES

	Pages
Notes sur la crise du monde chrétien après les conquêtes arabes, par J. GAY	1
Un ouvrage de Guillaume Danicot, historiographe de Louis XI, par Ch. SAMARAN	8
Une curieuse correspondance inédite entre Louis XI et Sixte IV, par J. LESELLIER	21
Les miniatures byzantines du Livre des Rois, par Jean LASSUS . . .	38
Le candélabre pascal de Saint-Paul-hors-les-Murs, par René JULLIAN.	75
Le Sommeil et l'Immortalité, par Pierre BOYANCÉ	97
Le Colosse et la Fortune de Rome, par Jean GAGÉ.	106
Mobilier de l'Afrique romaine, par P. WUILLEUMIER	123
Le secteur de Rapidum sur le <i>Limes</i> de Mauritanie césarienne après les fouilles de 1927, par William SESTON	150

8. Naples, Musée national, n° 140880, de *Cumes*. Haut. : 0^m105. Même particularité que le n° 5¹. Fond rose.

9. Boston, Musée. Deux fragments qui peuvent appartenir au même ensemble :

a) Haut. max. : 0^m066. Le groupe de notre pl. II, 1 avec la plinthe du panneau.

b) Haut. max. : 0^m05. Angle comprenant les deux femmes de nos pl. I, 2 et II, 2.

10. *Ibid.* Haut. : 0^m056. Moule : fragment d'un panneau (ici pl. I, 1).

La provenance de ces deux exemplaires n'est pas indiquée, mais le Musée acquit en même temps une antéfixe de *Tarente*².

11. Trieste, Musée civique, n° 1566, de *Tarente*. Moule d'un personnage (ici pl. I, 2 à gauche).

12. La Haye, Musée Lunsingh Scheurleer, n° 1157, de *Tarente*. Haut. max. : 0^m08. Subsistent seuls et en fragments les panneaux des pl. II, 1 et 2³.

13. Tarente, Musée national, vitr. 19, de *Tarente*. Assez usé.

14. *Ibidem*, vitr. 182, n° 2047, de *Tarente* (région de la nécropole dite Batteria Chianca). Moule entier et très fin d'un panneau (ici pl. II, 2).

15. Dans le commerce, de *Tarente*. Quatre panneaux usés, sans plinthe, avec traces de polychromie.

kowsky, ne dit pas qu'il porte des groupes en relief (cf. ceux de *ibid.*, 1910, p. 243; — *Bonner Jahrbücher*, 1911, p. 135).

¹ Bibl. : Alda Levi, *Le Terrecotte figurate del Museo nazionale di Napoli*, Florence, 1923, p. 114, n° 498. — On ne trouve dans les articles relatifs à ces deux exemplaires (nos 7-8) aucune allusion au travail de M. Deonna.

² Bibl. : *Ann. Report*, 1900, p. 90, nos 9-11; — *Arch. Anz.*, 1901, col. 168, nos 9-11; — E. van Buren, *Mem. Amer. Acad. Rome*, 1918, p. 50, n. 1, pl. 22. L'auteur fait venir de Delphes (!) les autels de notre type, mais sans la moindre référence.

³ MM. Sticotti et Lunsingh Scheurleer, que nous remercions ici de leur accueil, ont bien voulu nous affirmer la provenance tarentine de ces deux exemplaires (nos 11-12).

16. Marseille. Cabinet M.-P. Vlasto, de *Tarente* (région de la nécropole dite Murivetera, 1903). Haut. max. : 0^m105. Bien qu'il ait souffert, surtout dans la partie inférieure, il a conservé à peu près intacts les groupes de personnages, et c'est le spécimen où l'on distingue le mieux les traces de la polychromie primitive¹. Nous devons à la grande bienveillance de M. Vlasto les quatre photographies des planches I et II. Sa science nous permet d'ajouter que cet exemplaire et celui d'Érétrie (notre n° 4) sortent des mêmes moules, dont l'un peut être notre n° 14. Ce dernier confirme et complète l'impression que donne la vue directe de l'autel présent : les quatre panneaux s'ajustent en offrant à la tablette horizontale du haut une section en forme de triangle isocèle, et chaque groupe de personnages est creusé dans le même moule que l'un d'entre eux.

Faisons le compte : parmi les nouveaux brûle-parfums qui triplent presque la liste ancienne, aucun ne vient de Grèce, un seul fut découvert dans la Russie méridionale, tous les autres, avec une quasi-certitude, en Italie, parmi eux huit à Tarente ; et sur la série globale, ce dernier pays en revendique les trois quarts, cette seule ville plus de la moitié. On conviendra qu'une proportion aussi importante ne saurait s'attribuer à l'effet du hasard.

II. AUTELS DE GRANDE-GRÈCE ET DE TARENTE.

Aussi bien le type de ces petits autels quadrangulaires, que M. Deonna juge trop répandu pour en chercher l'origine², prit-il naissance dès le début du vi^e siècle dans les colonies de Grande-Grèce, dont il resta toujours une spécialité, longtemps exclusive. Es-

¹ Argile très fine, de couleur rosée tirant sur le bistre. Engobe blanc ; fond gris ; l'acanthé des angles est d'un joli bleu-vert ; les chevelures vont du rouge au blond foncé ; restes de vermillon sur les lèvres de la jeune fille pl. II, 2, et de bleu sur la draperie de l'homme pl. I, 2. Traces très nettes de combustion sur la tablette supérieure.

² Celui qu'il signale, assez tardif, est un des rares qui ne proviennent ni de Grande-Grèce ni d'Alexandrie (cf. Winter, *Die Typen*, Berlin, 1903, t. II, p. 333, n° 6 : Smyrne).

sayons d'en suivre pour la première fois¹ la marche et le développement, afin de fixer le centre de fabrication vers le III^e siècle, à l'époque des nôtres, et de préciser les liens qui rattachent ceux-ci aux précédents.

Gerhard fut le premier, il y a près d'un siècle, à relever en Sicile des objets de terre cuite qui, creux à l'intérieur et ouverts dans le bas, ont leur quatre faces unies dans le haut par une bande horizontale; il les crut propres à l'île, et proposa d'y reconnaître des « piédestaux ou supports de menus objets² ». La découverte de pièces analogues sur l'Esquilin prouva l'extension de l'usage, que Heydemann et Dressel interprétèrent de même, le réservant à des statuettes ou lampes funéraires³. Jatta cependant signalait quelques exemples en Apulie et, comme il remarquait sur plusieurs une suite de lettres et deux trous aux côtés latéraux, il crut que ces objets, unis l'un à l'autre par quelque barre, formaient primitivement une frise continue⁴. Kekule retint de cette hypothèse l'usage architectonique, et il pensa que l'on avait affaire à des revêtements de chapiteaux⁵. Toutes ces idées, plus ou moins ingénieuses, ont fait leur temps, et, depuis les belles trouvailles de M. Orsi⁶, l'on s'accorde en général⁷ à

¹ Cette évolution n'apparaît guère dans les travaux récents et concurrents de M^{me} E. van Buren (*Mem. Amer. Acad. Rome*, 1918, p. 15-53, pl. 16-22) et de M^{lle} E. Jastrow (*Arch. Anz.*, 1920, col. 102-103) : la première se borne à un catalogue, d'ailleurs très utile, où elle mêle les exemplaires de Grande-Grèce et de Rome, pour les répartir ensuite chronologiquement dans un index un peu sommaire; la seconde distingue nettement les deux trouvailles, mais son bref compte-rendu ne permet pas de suivre la progression de la série méridionale; ajoutons toutefois qu'elle compte reprendre bientôt tout le problème et que, apprenant l'existence de cet article, elle a bien voulu en attendre la publication pour achever son étude. — Le long travail de M. Wigand (*Bonner Jahrbücher*, 1912, p. 1 et suiv.) néglige, semble-t-il, ce genre de brûle-parfums.

² Gerhard, *Annali dell'Ist.*, 1835, p. 41.

³ *Bull. dell'Ist.*, 1875, p. 41; *Annali*, 1879, p. 253.

⁴ Jatta, *Catalogo del Museo Jatta*, Naples, 1869, p. 106-107.

⁵ Kekule, *Terrakoten von Sicilien*, t. II, p. 46 B, pl. LIV.

⁶ Orsi, *Not. d. Scavi*, 1891, p. 63-64 et *passim*.

⁷ E. van Buren, *loc. cit.*, p. 15; E. Jastrow, *loc. cit.*, col. 102-103.

y reconnaître de petits autels. Certains pouvaient être offerts aux dieux et aux morts comme le souvenir ou le symbole d'un sacrifice, mais d'autres, qui portent à la partie supérieure des traces de feu¹ et parfois une petite cavité², ont dû servir à brûler l'encens dans les oratoires domestiques, dans les temples et peut-être sur les sépulcres. Il reste à expliquer l'ouverture inférieure et les deux trous latéraux, dont l'hypothèse nouvelle n'a pas encore rendu compte : sans doute répondent-ils à une nécessité de fabrication ; mais rien n'empêcherait d'admettre que la première ait reçu quelque support en bois, dont les autres pouvaient, à l'occasion, assurer l'ajustage : l'autel, tout allumé, devenait ainsi portatif.

Les plus anciens exemplaires sont des blocs grossiers. Peu à peu se distinguent les éléments architectoniques, la plinthe et la corniche, qui reçoivent parfois, vers le v^e siècle, l'une la décoration lesbienne, l'autre une bande d'oves³ ; on rencontre même dans le haut, à titre exceptionnel, une rangée de denticules, ou un dessin de palmettes et de lotus analogues aux nôtres⁴ ; mais jamais la corniche ne s'élève au-dessus de la tablette horizontale, et le panneau garde toujours une forme oblongue. Les sujets, qui se limitent d'abord à la face antérieure, gagnent le revers au v^e siècle, mais occupent très rarement les quatre côtés⁵, portent au début et conservent assez tard la marque de l'art ionien : ce sont des combats d'animaux, des monstres mythologiques, les exploits d'Héraclès. Les plus anciennes fabriques ont dû travailler en Sicile, notamment à Sélinonte, dont certains détails rappellent les métopes. Mais un atelier s'est installé

Celle-ci a bien voulu nous confier toutefois qu'elle serait moins affirmative aujourd'hui.

¹ Tel l'exemplaire que possède M. Pollak : cf. *infra*, p. 52.

² Cf. E. van Buren, *loc. cit.*, p. 15.

³ *Ibid.*, I, 1, 7 ; III, I.

⁴ A Caulonia : Orsi, *Monum. Ant.*, 1915, p. 786, fig. 57 et 63. Cf. une caissette de Locres (*Id.*, *Not. d. Sc.*, *Suppl.* 1918, p. 137) et une frise de Crotone (*Ibid.*, 1911, p. 111).

⁵ E. van Buren, *loc. cit.*, I, xvii.

dès le vi^e siècle sur la péninsule à Caulonia et un autre, rival, a dû le suivre de près dans la cité achéenne de Locres.

Vers la fin du v^e siècle, un potier sut donner à ces petits autels un intérêt historique et artistique : sans en modifier la forme, il augmenta les dimensions, emprunta aux bas-reliefs grecs un cadre architectonique et représenta sur une face, peut-être d'après un original attique, une scène empruntée à la tragédie sophocléenne de Tyro¹. Dans son désir toujours louable et souvent heureux de rapporter à Tarente le plus d'objets possible, M. Sieveking n'eut garde d'oublier ceux-ci ; l'état actuel des trouvailles nous empêche de le suivre, car les deux exemplaires connus, un moule et une épreuve, furent recueillis l'un et l'autre sur l'emplacement de l'ancienne Medma, vers la mer Tyrrhénienne.

Mais Tarente elle-même commence bientôt à manifester son activité, sous la double influence, croyons-nous, de Caulonia et de Medma. Les plus anciens autels qu'on y rencontre semblent importés de la première ville, comme cet exemplaire qui représente le combat d'un lion avec un cerf sur une face, avec un taureau sur l'autre². Plusieurs, en revanche, de forme analogue, mais de sujet spécial, ont dû être fabriqués sur place, notamment au iv^e siècle.

Signalons d'abord deux types inédits, dont le catalogue de M^{me} van Buren ne contient aucun exemple :

I. Un fragment de Tarente, conservé au Musée de Trieste, offre

¹ Dim. du moule : 0m45 (manque un tiers) × 0m42 ; de l'épreuve : 0m735 × 0m525. Bibl. : Orsi, *Not. d. Sc., Suppl.*, 1913, p. 59, fig. 67-68 ; Savignoni, *Ausonia*, 1913, p. 66 ; Robert, *Hermes*, 1916, p. 273 ; Rizzo, *Memor. Accad. Napoli*, 1919 ; Sieveking, *Münchn. Jahrb.*, 1922, p. 122. M^{me} van Buren les passe complètement sous silence. A. Reinach (*Neapolis*, 1914, p. 249, fig. 35) attribue à Tarente un autre autel historié (Europe) ; mais il fut acquis à Rome, où l'on a découvert plusieurs variantes du même type (cf. E. van Buren, *loc. cit.*, IV, 1).

² Von Duhn, *Not. d. Sc.*, 1897, p. 347, n. 2 = E. van Buren, *loc. cit.*, I, 1, 12 ; II, 15 ; Tarente introduisit en revanche à Caulonia le culte de son fondateur monté sur un dauphin : cf. Giannelli, *Culti e Miti della Magna Grecia*, Florence, 1924, p. 216-217.

l'image d'un porc destinée, mieux que toute autre, à rappeler ou remplacer un sacrifice.

II. Plusieurs autels de même provenance portent soit un dauphin sur deux faces¹, soit sur une seule deux dauphins nageant l'un vers l'autre au-dessus des vagues (fig. 4)² : dessin d'autant plus curieux qu'on le retrouve sur quelques « poids » tarentins³, d'usage douteux, mais d'origine certaine.



FIG. 4. — BRÛLE-PARFUMS EN TERRE CUITE DE TARENTE.

(Musée de Trieste.)

III. Un troisième groupe de brûle-parfums offre sur la face antérieure, dans un cadre de postes, un griffon bondissant vers la gauche sur la croupe d'un cerf : M^{me} van Buren⁴ en signale trois, dont l'un est de provenance inconnue, tandis que les autres font partie de la

¹ Ceux que nous connaissons (un au Cabinet Vlasto et un dans le commerce) proviennent chacun de deux moules qui offrent une section en forme de triangle rectangle.

² Nous en avons relevé quatre au Musée de Trieste (ici fig. 4), un à celui de Bari (n° 2490), deux au Cabinet Vlasto et trois dans le commerce tarentin. Cf. aussi Patroni, *Not. d. Sc.*, 1897, p. 218.

³ Cf. Evans, *Journ. of Hell. St.*, 1886, p. 43, n° 19; Pagenstecher, *Arch. Anz.*, 1916, col. 107, n° 12. Autres au Musée de Trieste et dans les Cabinets Lunsingh Scheurleer et Vlasto.

⁴ *Loc. cit.*, I, x, 1-3.

Collection Campana et du cabinet Jatta ; nous en avons retrouvé trois autres qui, conservés aux Musées de Tarente, Bari et Naples¹, furent tous découverts à Tarente. L'origine de ces objets se confirme à nos yeux par la présence du griffon (d'Apollon?) sur divers produits de la région et de la ville même, une œnochoé de bronze², des fragments à jour de céramique dorée³, des vases peints et à reliefs⁴, des panneaux de calcaire à destination sépulcrale⁵, d'autres autels enfin.

Parmi ceux-ci, les uns, qui représentent deux griffons aux prises avec un cheval, ont dû être fabriqués dans la région de Ruvo à une époque tardive : ils portent en effet des inscriptions messapiques et semblent avoir emprunté aux nôtres la plinthe ornée d'oves et de dards et, pour leur face principale seulement, un genre de corniche supérieure⁶.

¹ Tarente, vitr. 19, n° 3880; Bari, vitr. 16; Naples, n° 20397 (dim. : 0^m14 × 0^m11; cf. A. Levi, *op. cit.*, p. 55, n° 232).

² Au Musée de Trieste. *Phot. Alinari*, 21160-21161. Cf. Puschi-Winter, *Oesterr. Jahresh.*, 1902, p. 115, fig. 28-30.

³ Il en existe aux Musées de Vienne (*Festschr. für O. Benndorf*, Vienne, 1898, p. 256-258), Naples (A. Levi, *op. cit.*, p. 55, n° 231), Tarente même (cf. Zancani, *loc. cit.*, p. 187), dans l'ancienne Collection van Branteghem (Fröhner, *Catalogue*, Paris, 1892, p. 128, n° 312) et dans le Cabinet Vlasto (dim. : 0^m165 × 0^m06). Sur l'origine orientale du sujet (griffon attaquant un cheval ou un cerf), cf. Furtwängler, *Der Goldfund von Vettersfelde*, Berlin, 1883, p. 20.

⁴ Cf. *Mon. dell'Ist.*, X, pl. XXVI; *Röm. Myth.*, 1914, pl. VIII, c, etc.; Löschcke, *Die Enthauptung der Medusa*. Bonn, 1894, p. 4-5, fig. 1-3.

⁵ Cf. M. Caianiello, *Μουσείον*, 1923, p. 60. Ajouter un exemplaire inédit du Cabinet Scheurleer (cf. Zancani, *loc. cit.*, p. 188, n. 4).

⁶ Ajouter (cf. Zancani, *Rendic. Accad. Lincei*, 1926, p. 188) aux trois exemplaires du Musée Jatta (Jatta, *op. cit.*, p. 101, n° 18; p. 106, n° 67; p. 109, n° 101 = E. van Buren, *loc. cit.*, I, ix, 6-8) ceux de Dresde (*Arch. Anz.*, 1895, col. 224, n° 17), Berlin, Munich (A. Reinach, *Rev. épigr.*, 1914, p. 251, n. 4) et celui de la Collection Beugnot (De Witte, *Description...*, p. 97, n° 228 = *C. I. Gr.*, IV, 8473) Il en existe un dernier dans le Cabinet Scheurleer (n° 1164; dim. : 0^m20 × 0^m12 × 0^m10; deux trous latéraux), dont les lettres, à peine visibles, ne correspondent pas à celles des autres : M. Scheurleer a bien voulu nous envoyer le déchiffrement : OE ΔΔ.

Les autres donnent au contraire l'impression d'antécédents tarentins; ils offrent la double particularité, qu'ils tirent peut-être de Caulonia¹, qu'ils partagent en tous cas avec un type voisin et avec les nôtres, d'avoir leurs quatre faces à peu près égales et décorées.

IV. Le premier type est représenté par un seul spécimen, que M. Pollak a bien voulu nous faire connaître et nous laisser publier (pl. III) d'après des photographies prises par M^{lle} Jastrow²: recueilli à Métaponte, il porte un animal sur chaque face, griffon vers la droite, chien (?) vers la gauche et félins dans les deux sens, analogues à ceux de petits reliefs en calcaire propres aux tombes tarentines³.

V. Très proche du précédent, bien que le griffon y fasse défaut, l'autel d'un second type, trouvé à Tarente même, est décoré aussi de quatre animaux: un lion, une louve (?), un sanglier et un cerf⁴.

VI. Du troisième type nous connaissons cinq exemplaires; l'un figure à Naples, de provenance inconnue⁵, le second à Catanzano, peut-être de Medma⁶, le troisième a été recueilli à Métaponte par Lenormant⁷, le quatrième, découvert à Tarente, a passé récemment de

¹ Cf. E. van Buren, *loc. cit.*, I, xvii, 1-3.

² Nous les prions tous deux de trouver ici l'expression de notre reconnaissance. Dim.: 0^m105 × 0^m095 × 0^m085; haut. de la cavité inférieure: 0^m055. La tablette supérieure porte des traces de feu. L'influence de Caulonia paraît évidente; mais cet autel, plus haut, ne porte pas les mêmes sujets que ceux de l'autre ville.

³ Cf. M. Caianiello, *loc. cit.*, p. 218, pl. II, 4. Ajouter un exemplaire de la Collection Scheurleer.

⁴ Dans le commerce. Dim.: 0^m09 × 0^m08 × 0^m055.

⁵ No 20649. Dim.: 0^m10 × 0^m10. Publié dans E. van Buren, *loc. cit.*, II, I, 7, pl. 17; cf. Neugebauer, *Röm. Myth.*, 1923/4, p. 439 et n. 4; omis, semble-t-il, par M^{lle} A. Levi.

⁶ D'après Lenormant, *Gaz. Arch.*, 1883, p. 67-68, ce qui confirmerait les rapports commerciaux entre Tarente et Medma. Il serait plus grand que les trois autres, et n'aurait conservé que le dernier panneau, comme notre cinquième exemplaire. Cf. Zancani, *loc. cit.*, p. 188, n. 2. Pagens-techer (*Sitzungsber. Heidelberg*, 1911, p. 31 du tir.) le rattache par erreur aux autels du type VII.

⁷ Lenormant, *loc. cit.*; Zancani, *loc. cit.*

la Collection Arndt à la Collection Scheurleer¹, le dernier est dans le commerce tarentin : le griffon reparait vers la gauche, le félin, tourné vers la droite, s'accompagne d'un pigeon, le troisième panneau est occupé par une sphinge à double corps, la tête coiffée d'un calathos, les pattes antérieures posées sur des volutes ioniques, telle qu'elle apparaît sur plusieurs chapiteaux en calcaire de Tarente²; au dernier côté se profilent deux Génies ailés qui se tiennent à la main et à l'épaule³.

Cette dernière représentation nous conduit à deux autres types d'autels tarentins que M^{me} van Buren oublie de signaler. L'influence de Medma y introduit des scènes historiées, mais d'une ville à l'autre et d'un quart de siècle à l'autre le goût a passé des légendes mythologiques aux aventures amoureuses : c'est le cycle d'Aphrodite qui décore ces nouveaux autels. Rien ne prouve sans doute qu'ils jouaient tous sur les tombes le même rôle que les anciens, et Pagenstecher a pu rattacher l'un des genres au rite du mariage⁴; mais l'Apulie du iv^e siècle introduit couramment Aphrodite et Éros dans le monde des morts⁵, et, de fait, la déesse apparaît sur l'un des types avec les traits

¹ N° 1147. Haut. 0m087; décor inférieur de postes. Publié dans Pagenstecher, *Unterit. Grabdenkm.* Strasbourg, 1912, p. 128-129, pl. XVIII, a-d; cf. Caianiello, *loc. cit.*, p. 219; Neugebauer, *loc. cit.*; Zancani, *loc. cit.*

² Plusieurs aux Musées de Berlin, Trieste, Tarente et dans le Cabinet Scheurleer : cf. Pagenstecher, *op. cit.*; Bendinelli, *Ausonia*, 1913, p. 10; M. Caianiello, *loc. cit.*, p. 219-220, pl. III, 6; Ronczewski, *Arch. Anz.*, 1927, col. 270 et suiv. Notons là encore une influence probable de Caulonia, où l'on trouve la même figure à la fin du vi^e siècle : cf. Orsi, *Mon. Ant.*, 1916, col. 764, fig. 40.

³ A rapprocher d'une *emblema* en terre-cuite de provenance tarentine : cf. Pagenstecher, *Die Calen. Reliefkeram.*, Berlin, 1909, p. 58, n° 63 b.

⁴ Il est intéressant de noter à cet égard que le seul autel qui porte une dédicace est consacré par ΑΥΣΙΔΙΚΑ ΑΦΡΟΔΙΤΑΙ; l'objet, en calcaire et sans reliefs, mais proche des nôtres par la forme et l'époque, a été mis au jour en 1926 sur l'acropole de Feniki (Albanie), et nous a été communiqué par M. Ugolini, que nous remercions bien vivement.

⁵ Micallella, *Apulia*, 1912, p. 13. A Locres déjà au v^e siècle : cf. Quagliati, *Ausonia*, 1908, p. 188-191.

de Perséphone, qu'on a même cru y reconnaître. Les premiers, de forme oblongue, suivent plutôt la tradition de Medma; les seconds, aux faces à peu près égales, un peu plus hautes que larges, ressemblent davantage à ceux que nous venons de signaler, et à ceux que nous publions aujourd'hui.

VII. Aucun exemplaire du premier type n'a été recueilli entier;



FIG. 2. — BRULE-PARFUMS EN TERRE-CUITE DE TARENTE.

(Musée de Trieste.)

mais trois fragments de Heidelberg, Tarente et Trieste permettent de le reconstituer¹. Une des faces principales², ornée parfois d'une corniche et d'une plinthe à bandes d'oves (fig. 2), représente entre

¹ L'un, signalé par Pagenstecher (*Sitzungsber. Heidelberg*, 1911, p. 31 du tir.), porte une bonne partie des deux faces principales : les autres unissent le relief du char à celui de la palmette.

² Exemplaires aux Musées du Louvre et de Tarente (cf. Lenormant, *Gaz. Arch.*, 1881/2, p. 148; S. Reinach, *R. R. G. R.*, III, p. 421, 5), d'Ox-

Planche III



1



2



3



4

BRULE-PARFUMS EN TERRE-CUITE TROUVÉ A MÉTAPONTE
(Collection Pollak)

deux colonnes doriques une femme vêtue d'un chiton, d'un himation et d'un peplos que gonfle le vent, montée sur un char que traînent, souvent au-dessus des flots, deux jeunes gens ailés. Éros, nu, un bras sur l'épaule de sa compagne, se retourne pour tendre un fruit à la femme qui va le recevoir de la main droite, tandis qu'elle porte dans l'autre un objet peu distinct, sorte de coupe ou de corbeille. Petersen et Pa-



FIG. 3. — BRULE-PARFUMS EN TERRE-CUITE DE TARENTE.

(Musée de Trieste.)

genstecher appellent Nikè la jeune fille qui retient avec grâce son étoffe transparente, sous prétexte que les amours d'Éros et de Psyché ne seraient qu'un joli conte d'Apulée; mais, si l'on hésite même à les

ford (cf. Evans, *Journ. of Hell. Stud.*, 1886, p. 33, n° 1, pl. LXIII), de Heidelberg (cf. Petersen, *Röm. Mitth.*, 1901, p. 57; Pagenstecher, *loc. cit.*, p. 29, pl. II a, gauche; Rumpf, *Röm. Mitth.*, 1923/4, p. 450, fig. 1), de Trieste (cf. Arndt, *Enzelaufnahmen*, nos 597-598; Pagenstecher, *ibid.*, droite; *Phot. Alinari*, 21164 gauche; ici fig. 2).

reconnaître dans le groupe qui se donne un baiser sur les monuments de l'art romain, ils semblent apparaître en bons termes sur des terres-cuites et des bronzes au moins dès le III^e siècle av. J.-C.; en tout cas, comme rien ne justifie l'appellation de Nikè, il resterait à voir dans ce couple le Génie de chaque sexe¹. Tout le monde s'accorde à reconnaître Aphrodite sur le char; mais le geste d'Éros et surtout le relief du second panneau (fig. 3)² nous laissent quelques doutes. Une femme que tous désignent comme la déesse, vêtue d'un chiton brodé et d'un himation, mais la tête découverte et les cheveux ramenés vers la nuque en un large chignon, tient dans la main gauche une sorte de grappe ou de diadème et fait envoler de l'autre un Génie ailé, porteur d'une bandelette, vers une seconde femme qui, assise sur un lit, ne peut être qu'une jeune mariée³: or, c'est elle qui porte la même coiffure et surtout le même voile que la personne du char; pourquoi ne pas l'y reconnaître déjà⁴? Le couple d'amour est allé la

¹ Cf. Roscher, *Lexikon*, s. v. *Eros*, col. 1370; *Psyché*, col. 3237 et suiv. Lenormant y voyait à tort Himéros et Pothos.

² Exemplaires aux Musées d'Oxford (cf. Evans, *loc. cit.*, p. 33, n° 2), de Munich, Corfou et Trieste (cf. Arndt, *op. cit.*; Rumpf, *loc. cit.*, p. 459, fig. 10; Haas, *Bilderatlas*, Leipzig, 1928, n° 135; *Phot. Alinari*, 21164 droite; Brückner, *Ath. Mitth.*, 1907, p. 97; *Anakalypteria*, p. 16; Pagenstecher, *loc. cit.*, p. 30, pl. II c; *Arch. Anz.*, 1916, col. 109, fig. 3; ici fig. 3) et dans le Cabinet Scheurleer (cf. Pagenstecher, *Arch. Anz.*, 1916, col. 109, fig. 2). Dim. : 0^m30 environ × 0^m22.

³ N'ayant pu nous procurer la brochure de M. Sticotti que Pagenstecher signale (*Unterit. Grabdenkm.*, p. 129), nous ne savons quels arguments il invoque en faveur d'« Hélène ». Cf. l'amphore apulienne de Ceglie (Buschor, *Griech. Vasenmaler.*, III, p. 170, pl. 149) où Hébè, épouse d'Héraclès, porte la même parure, tandis qu'Aphrodite est assise sans voile, tenant sur les genoux Himéros qui déploie une guirlande. — La déesse a prêté ici son char et son attelage, car c'est bien elle au contraire que tirent deux Génies sur un vase attribué à Meidias (Nicole, *Meidias*, p. 71, pl. III, 1) et sur un autre de Lucanie (Reinach, *R. P. V.*, I, p. 124, 2).

⁴ Quelques « poids » de Tarente (Musée de Trieste, n° 1533, etc.) représentent un personnage monté sur un char que traînent deux figures ailées; mais l'exemplaire mieux conservé du British Museum (Walters,

quérir par delà les mers; Éros, qui lui tendait un fruit, lui apporte maintenant une bandelette; elle semble avoir confié l'objet creux qu'elle tenait à la jeune servante¹ qui, assise sur un tabouret, vient de lui ôter ses sandales² et elle s'apprête à retirer son voile pour le mettre dans un coffre placé sur l'amphore qui doit contenir l'eau de la purification. Frappé par l'aspect ionien de ces tableaux, Pagenstecher l'attribuait à l'influence des plaques locriennes³, dont ils reproduisent certains traits. Mais la confrontation des deux séries montre la distance qui les sépare : dans l'intervalle d'un siècle, les autels de Medma, colonie de Locres, avaient subi et transmis l'empreinte attique. Un des côtés latéraux⁴ n'avait, semble-t-il, aucun ornement; l'autre portait une palmette entourée de volutes, telle qu'on en voit sur les vases apuliens⁵ et sur maint produit de Tarente : une œnochoé de bronze⁶, des reliefs de calcaire⁷, des disques⁸, un rebord de vasque en terre-cuite⁹...

Cat... terracottas, Londres, 1903, p. 451, n° E 170) permet d'y reconnaître Zeus et deux aigles (cf. Cook, *Zeus*, Cambridge, 1925, p. 462, fig. 362).

¹ Sur l'amphore précitée une compagne d'Hébé tient de même une coupe à libations.

² Pagenstecher (*Arch. Anz.*, 1916, col. 109) les prenait pour un rameau dont les coups seraient un gage de fécondité; M. Sieveking (*Münchn. Jahrb.*, 1922, p. 122, n. 25) leur a rendu leur nature plus prosaïque: cf. aussi Salis, *Rhein. Mus.*, 1920, p. 262.

³ Cf. Quagliati, *Ausonia*, 1908, p. 136-234. La date de 430 que M. Rumpf (in Haas, *Bilderatlas*, n° 135) attribue aux autels tarentins nous semble trop ancienne; cf. déjà Diepolder (*Münch. Jahrb.*, 1926, p. 265) pour le rhyton de Trieste.

⁴ Plusieurs exemplaires au Musée de Trieste (cf. Pagenstecher, *Unterit. Grabdenkm.*, p. 129, pl. XVIII f.).

⁵ Cf. *Röm. Mitth.*, 1914, pl. X, 2 b, etc.

⁶ *Vide supra*, p. 51, n. 2.

⁷ Cf. Jacobstahl, *Ornamente gr. Vasen*. Berlin, 1927, pl. 136 a.

⁸ Aux Musées d'Oxford (cf. Evans, *loc. cit.*, p. 44, n° 1), de Berlin (cf. Furtwängler, *Jahrb.*, 1887, p. 201) et de Trieste (n° 1352), et dans le Cabinet Vlasto.

⁹ Collection Scheurleer, n° 2699. L'intérieur est fermé à hauteur de la frise par une bande horizontale percée de deux trous.

VIII. ... la face antérieure de trois nouveaux autels découverts à Tarente ou dans les environs immédiats¹.

IX. Un des panneaux du second type était parfois dépourvu aussi de tout décor²; mais il pouvait en recevoir un (fig. 4)³ qui rappelle le précédent et tient une grande place dans le répertoire apulo-tarentin⁴, une tête féminine entourée de palmettes et de rinceaux. Deux



FIG. 4. — BRULE-PARFUMS EN TERRE-CUITE DE TARENTE.

(Musée de Trieste.)

¹ Un au Musée Arno (*Antichità Mandurine*, Lecce, 1920, pl. V), un dans une autre collection privée, un dans le commerce.

² Ainsi, Musée de Trieste, n° 1423

³ Plusieurs exemplaires *ibid.* (cf. Arndt, *op. cit.*; Pagenstecher, *Unterit. Grabdenkm.*, p. 129, pl. XVIII e).

⁴ Cf. en particulier Bendinelli, *Ausonia*, 1913, p. 23 et suiv. Le motif a rayonné en Italie, en Épire et en Égypte : cf. Zancani, *loc. cit.*, p. 179.

faces portaient le même sujet (fig. 5)¹ — comme sur certains de nos brûle-parfums (n^{os} 5 et 8) : on y voit entre des moulures grossières un Génie ailé qui, debout sur une sorte de coquille, dépose de l'encens avec une certaine grâce dans un haut thymiaterion dressé sur un support analogue ; au fond se détachent deux disques, analogues



FIG. 5. — BRÛLE-PARFUMS EN TERRE-CUITE DE TARENTE.

(Musée de Trieste.)

à ceux qui décorent le champ des vases : fleurs, patères ou gâteaux rituels.

Isolé des autres, le dernier relief (fig. 6) apparaissait à Sir Evans comme une « partie de frise sépulcrale » : une corniche, une plinthe et deux colonnes ioniques encadrent le buste d'une femme, voilée

¹ Exemplaires au Musée de Trieste. Même figure sur un vase de Ruvo ; *Griech. Vasenmal.*, II, fig. 76.

comme Perséphone, mais parée comme Aphrodite et portant un Éros ailé sur chaque épaule, telle que la figurent encore un moule¹ et un « poids » de Tarente².

X. Signalons enfin un dernier autel historié, de sujet énigmatique³. On voit deux objets indistincts sur chaque face latérale, et, sur le devant, entre une corniche et une double plinthe, deux hommes



FIG. 6. — BRULE-PARFUMS EN TERRE-CUITE DE TARENTE.

(Musée de Trieste.)

¹ Exemplaires aux Musées d'Oxford (cf. Evans, *loc. cit.*, p. 34, n° 3) et de Trieste.

² Collection Scheurleer, n° 1091; Musée de Trieste, n° 1594. Cf. aussi des vases de Ruvo et une pyxis en terre-cuite à reliefs d'Armento : Schulz, *Bull. dell'Ist.*, 1842, p. 36.

³ Collection de M. L. Curtius, que nous remercions vivement d'avoir bien voulu nous montrer l'objet; dim. : 0^m145 × 0^m125 × 0^m135; provenance tarentine.

nus, l'un à gauche de profil vers la droite, la chlamyde dans le dos et sur le bras, les jambes écartées, brandissant un glaive dans la main droite et tenant de la gauche le col d'un aigle qui s'agrippe à lui en détournant la tête, — l'autre à la forte musculature, marchant de la droite vers la gauche, la bouche ouverte, une torche ou une palme dans la main droite.

On voit le chemin parcouru : partis de Sicile et de blocs grossiers, nous arrivons vers la fin du iv^e siècle aux autels historiés d'Apulie : Tarente fait figure alors de centre productif, et, si l'on en juge par la table chronologique de M^{me} van Buren, elle n'a plus de concurrentes parmi les cités de Grande-Grèce. Mais il en surgit du dehors, et nous allons voir comment elle perfectionne ses produits à leur école.

III. AUTELS ALEXANDRINS

Les brûle-parfums que nous cherchons à lui attribuer se rattachent au type général des précédents, caissettes fermées sur le dessus et les côtés, mais creuses à l'intérieur, où nous avons relevé des formes presque cubiques et quelques exemples de corniches à denticules, de plinthes à oves et à dards. La double innovation consiste à ajouter dans le haut une bordure aux angles saillants, plus capable que l'ancienne cavité médiane de retenir les grains d'encens, et à rapetisser d'autre part les groupes de personnages qui avaient fini par étouffer ces autels en miniature.

Or, les deux traits se retrouvent sur des monuments d'Alexandrie, et si le second n'apparaît encore que sur un seul objet¹, l'autre est commun à toute une série de brûle-parfums en bronze et en terre-cuite². Les rapports de Tarente avec l'Égypte posent à l'époque hel-

¹ Pagenstecher, *Sammlung Sieglin*, III, p. 65, fig. 78.

² Schreiber, *Die alex. Toreutik*, Leipzig, 1894, p. 445, fig. 132; Edgar, *Catalogue... Caire, Gr. Br.*, 1904, n^{os} 27813-27814, pl. XV; Perdrizet, *Bronzes grecs d'Égypte*, Paris, 1911, pl. XL; Schwendemann, *Jahrb.*, 1921, p. 111, n. 1.

lénistique, comme nous aurons l'occasion de le montrer ailleurs, des problèmes d'une complexité parfois insoluble; dans le cas présent il nous manque la preuve décisive que ces autels sont antérieurs aux nôtres. Toutefois, si la question des personnages ne prête par elle-même à aucune réponse probable, en se rattachant à l'histoire générale de la céramique à reliefs, l'absence du cadre supérieur sur tous les exemplaires de Grande-Grèce et sa présence sur ceux d'Égypte force la conviction.

C'est au point qu'on pourrait croire d'abord à la provenance alexandrine des nouveaux brûle-parfums. Mais une étude attentive combat cette hypothèse : outre que leur plateau repose en général sur un fût cylindrique¹, les autels égyptiens portent souvent une marque d'origine sous la forme de quatre *uraei* dressés en support autour du fût², ou de symboles religieux appliqués en relief aux angles de la bordure supérieure³. En passant la mer, celle-ci a perdu ces signes distinctifs pour prendre le décor floral que l'exemplaire de M. Vlasto permet de goûter en détail : nous connaissons déjà ces palmettes sur volutes; la feuille d'acanthé et la rosace à six pétales ne font pas moins partie du répertoire apulien et proprement tarentin⁴; ces sortes de postes enfin, dressées en acrotères aux angles, servent de support à des figurines en terre cuite de la ville⁵.

Nous nous croyons en droit de conclure que les autels ont été fabriqués à Tarente sous l'influence alexandrine, mais d'après les traditions plastiques et artistiques de la Grande-Grèce et de la cité elle-même.

¹ On relève toutefois des formes quadrangulaires : cf. Schreiber, *loc. cit.*

² Cf. Perdrizet, *op. cit.*

³ Cf. Pagenstecher, *op. cit.*

⁴ Citons, par exemple, le trésor d'argent découvert dans la ville : cf. Patroni, *Not. d. Sc.*, 1896, p. 376 et suiv. Le brûle-parfums qui en fait partie est d'une forme toute différente des nôtres.

⁵ Cf. Lenormant, *Gaz. Arch.*, 1881-1882, p. 176 et fig.

IV. CÉRAMIQUE DITE MÉGARIENNE

Il reste à démontrer que les groupes de personnages ont pu être conçus et exécutés dans les ateliers tarentins. La même question s'est posée pour ceux du brûle-parfums alexandrin qui, différents des nôtres, ont servi comme eux à décorer la céramique dite de Mégare. Pagenstecher crut pouvoir la résoudre aussitôt par la découverte à Alexandrie même d'un bol hémisphérique¹ où *Μεγάρκος* avait moulé les personnages de la même scène, le jugement de Paris. Mais des fouilles nouvelles tendent à établir la fabrique de ce potier dans l'île de Délos, où l'on n'a pas recueilli moins de quatorze exemplaires faits de sa main². Comme les figures n'ont aucun trait spécifiquement alexandrin et qu'elles varient légèrement du bol au brûle-parfums, nous admettrions volontiers l'importation du premier, imité ensuite sur place par le second où l'on a pris soin d'imprimer une marque de fabrique. Quoi qu'il en soit, un tel soutien nous fait défaut ici et l'aire de dispersion est considérable.

A. *Bols*. — a) M. Deonna relevait sur un bol à glaçure du British Museum, qui semble venir d'Athènes³, les groupes de nos pl. I, 1 et 2, chacun à deux reprises tantôt uni et tantôt séparé, et deux fois aussi le trophée (pl. II, 2), mais sans la jeune fille qui le couronne.

Loin de prétendre dresser encore une liste complète, nous pouvons ajouter les exemplaires suivants :

b) Musée d'Athènes, n° 2100 de *Mégare*. Groupes de nos pl. II, 2 ;

¹ Pagenstecher, *op. cit.*, pl. XX.

² Cf. Courby, *Les vases grecs à reliefs*, Paris, 1922, p. 393 et suiv. D'autres exemplaires ont été trouvés en Italie et en Russie méridionale (*ibid.*, p. 396-397). Tandis que Pagenstecher soutenait la primauté d'Alexandrie dans la formation de la céramique à reliefs, M. Courby réduit son rôle à presque rien.

³ Cf. Walters, *Catal. of the Gr. and Etr. Vases in the Br. Mus.*, Londres, 1896, IV, p. 253, n° G 101. Omis par M. Courby, *op. cit.*

I, 2; I, 1 (où la femme est remplacée par un personnage assis) : I, 2; II, 2; I, 2; I, 1 (même remarque) : I, 2¹.

c) Destinée et provenance inconnues. Fragment. Trophée (pl. II, 2) et femme de notre pl. I, 1 (main gauche mal restaurée)².

d) Musée de Delphes, n° 425, de *Delphes*. Femme de notre pl. I, 2; figures différentes des nôtres³.

e) Musée d'Athènes, n° 2403 de *Tanagra*. Groupe de notre pl. II, 1, répété deux fois; figures différentes des nôtres⁴.

f) Musée d'Éleusis, d'*Éleusis*. Groupe de notre pl. II, 1⁵.

g) British Museum, de *Calymnos*. Groupe de notre pl. II, 1, répété deux fois; figures différentes des nôtres⁶.

h) Musée Campanien, de *Capoue*. Groupe de notre pl. II, 1; figures différentes des nôtres⁷.

i) Musée de Berlin, n° 4822, de provenance inconnue. Groupe de notre pl. II, 1⁸.

¹ Nous complétons et corrigeons la liste athénienne de M. Courby (*op. cit.*, p. 343, nos 3, 14, 16, 30; cf. p. 357) par les renseignements qu'a bien voulu nous fournir notre ami, M. P. Demargne, membre de l'École française d'Athènes : c'est ainsi que le bol n° 2346 porte non pas la jeune fille au trophée, mais, parmi d'autres figures, celle d'un cavalier (Courby, *ibid.*, n° 27).

² Bibl. : Dumont, *Céram. de la Grèce propre*, I, pl. XXXIII, 3; Courby, *op. cit.*, p. 343, n° 30. L'exemplaire que celui-ci ajoute (cf. Watzinger, *Ath. Mitth.*, 1901, p. 67, B II, g 8) après M. Deonna (*loc. cit.*, p. 255, n. 2) représente bien la même jeune fille, mais assise.

³ Bibl. Courby, *op. cit.*, p. 343, n° 16; cf. nos 5 c, 6 c, 9 a, 26 a, 31 a, 34 d, 44 b.

⁴ Bibl. : Nicole, *Catal. des vases... d'Athènes, Suppl.*, Paris, 1911, n° 1300; Courby, *op. cit.*, p. 343, n° 3; p. 357; cf. p. 343, nos 11, 31 cd, 35.

⁵ Bibl. : *Ibid.*, n° 3; p. 357.

⁶ Bibl. : Walters, *op. cit.*, p. 252, n° G 100; l'auteur voit deux femmes aux côtés du jeune homme; mais la fig. 19 de la p. 8 qui doit reproduire le vase (malgré Pagenstecher, *Die Calen. Reliefk.*, p. 78), et la comparaison avec notre n° h) qui partage quelques figures avec lui (deux Pans, un Éros) permettent de reconnaître le groupe habituel. Omis par M. Courby, *op. cit.*

⁷ Bibl. : Patroni, *Catalogo...*, Capoue, 1902, I, p. 124, n° 1015, pl. 9; Pagenstecher, *Ath. Mitth.*, 1908, p. 122, n. 2; Zahn, *Jahrb.*, 1908, p. 77.

⁸ Bibl. : *Ibid.*, p. 46. Omis par M. Courby, *op. cit.*

j) Collection Sieglin, d'*Égypte inférieure*. Groupe de notre pl. II, 1¹.

k) Ancienne Collection Vogell, d'*Olbia*. Groupe de notre pl. II, 1; figures différentes des nôtres².

l) Musée de Délos, de *Délos*. Bol à vernis mat. Groupe de notre pl. II, 1³.

m) *Ibid.* Fragment d'un bol à vernis mat. Bras droit de la jeune fille qui couronne un trophée (pl. II, 2)³.

n) Musée de Berlin (?), de *Pergame*. Fragment. Jeune fille de notre pl. II, 2 — sans le trophée — répétée deux fois⁴.

o) *Ibid.* Fragment. Groupe de notre pl. II, 1⁵.

B. *Coupes*. — p). Musée de Heidelberg, d'*Athènes*. Coupe à vernis noir. En médaillon, groupe de notre pl. II, 1⁶.

q) Musée de Munich, n° 877. *Idem*⁷.

r) Léningrad, Musée de l'Ermitage (?), de *Corneto*. Coupe à omphalos signée par Canoleios de Calès⁸. Groupe de notre pl. II, 1; figures différentes des nôtres.

C. *Situle*. — s) *Ibid* (?), d'*Olbia*. Groupes de nos pl. I, 2; II, 2; II, 1; I, 2; homme debout tenant un bâton, à la gauche d'une femme assise; II, 1; homme... à la droite... assise; II, 2; I, 1; I, 2;

¹ Bibl. : Pagenstecher, *Samml. Sieglin*, III, p. 67, fig. 79 c. Omis par M. Courby, *op. cit.*

² Bibl. : Zahn, *loc. cit.*, p. 46; Max Cramer, *Griech. Alterth... Vogell*, Cassel, 1908, p. 30, n° 272 et fig.; Courby, *op. cit.*, p. 343, n° 3; p. 357; cf. p. 343, nos 26 bc, 42 b.

³ Bibl. : *Ibid.*, p. 381, nos 13, 21.

⁴ Bibl. : Conze, *Die Kleinfunde aus Pergamon*, Berlin, 1903, p. 22, pl. 5. Omis par M. Courby, *op. cit.*

⁵ Bibl. : Conze, *op. cit.*, p. 20 et fig.; Pagenstecher, *Die Calen. Reliefsk.*, p. 10, n. 1; Courby, *op. cit.*, p. 467, n° 22.

⁶ Bibl. : Pagenstecher, *Ath. Mitth.*, 1908, p. 122; *Die Calen. Reliefsk.*, p. 10, pl. II e; Zahn, *loc. cit.*, p. 77; Courby, *op. cit.*, p. 245, 33° A.

⁷ Bibl. : Pagenstecher, *loc. cit.*; *op. cit.* Omis par M. Courby, *op. cit.*

⁸ Bibl. : Benndorf, *Griech. u. Sicil. Vasenb.*, Berlin, 1868, p. 110 s., pl. LVI, 1; Pagenstecher, *Ath. Mitth.*, 1908, p. 122; *Die Calen. Reliefsk.*, p. 76, n° 117, fig. 35 et la bibl. antér.

homme... à la gauche... assise; II, 1; homme... à la droite... assise; II, 2; I, 1; I, 2; homme... à la droite... assise; II, 1; homme... à la gauche... assise; II, 2; I, 1¹.

Cette liste² est troublante : l'Italie n'y est représentée que par deux exemplaires, trouvés hors de Tarente³, et les autres se dispersent dans tout le monde hellénistique en se concentrant vers la Grèce propre. Les potiers tarentins qui fabriquèrent nos autels ont-ils reçu d'ailleurs les modèles des personnages? Le fait n'est pas impossible, mais d'une part, ceux-ci semblent avoir droit d'ancienneté sur ceux des bols dits mégariens⁴, et de l'autre, quelque délicate qu'elle soit à une époque déjà tardive et en présence de sujets minuscules, l'étude iconographique nous permettra peut-être d'écarter cette hypothèse.

V. ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

α) *Poseidon et Amymone*. Le premier groupe (pl. I, 1) a donné lieu à des interprétations diverses et curieuses : tandis que M. Zahn⁵ propose d'y voir le sacrifice d'Iphigénie et que M. Walters⁶ parle lui aussi d'un prêtre, Pharmakowsky⁷ pensait tantôt à Zeus tantôt à Poseidon en lui adjoignant Amphitrite, et von Stern désignait avec

¹ *Vide supra*, p. 43, n. 2-3.

² Ajoutons que l'homme de la pl. I, 2 et le groupe de la pl. II, 1 réapparaissent avec des variantes l'un dans la céramique d'Arezzo (cf. Oswald-Pryce, *An Introd. to the Study of Terra Sigillata*, Londres, 1920, pl. XXXIV, 20), l'autre sur les vases à reliefs de la Gaule (cf. Déchelette, *Les vases céram. ornés de la Gaule rom.*, Paris, 1904, II, p. 55, n° 306).

³ Le fait peut surprendre à bon droit; mais cette lacune a chance d'être comblée, quand la riche collection locale verra enfin le jour.

⁴ En effet, groupées toujours sur les premiers, les figures, sauf celles de la pl. II, 1, trop unies pour ne pas sortir d'un seul moule, apparaissent parfois isolément sur les deuxièmes (cf. a, b, d, n) perdant ainsi leur signification.

⁵ In Conze, *Die Kleinfunde*, p. 20; cf. Pagenstecher, *Die Calen. Reliefk.*, p. 10, n. 1.

⁶ *Catal. Vases*, IV, p. 253, n° G 101.

⁷ *Arch. Anz.*, 1909, col. 173 et n. 15.

assurance Zeus et Hébé¹. Le trident, mal venu sur les vases, tranche la discussion en faveur de M. Deonna, qui opte à juste titre pour le mythe de Poseidon et Amymone. Mais il n'a pas pris garde que ses propres références l'éloignent de la Grèce : Furtwängler rapproche les deux gemmes romaines d'un vase lucanien, et la plupart des monuments où Overbeck a relevé la même « conversation paisible » proviennent de l'Italie méridionale². Ajoutons que le mythe figure encore sur la plus ancienne lekanis à figures rouges, découverte à Tarente même³, et que, parmi les terres cuites de la ville, des jeunes filles tiennent plusieurs fois⁴ une oenochoé à la main droite.

β) *Apollon et Léo*. Bien que les représentations analogues soient « fréquentes dans tous les domaines de l'art grec »⁵, l'Apollon citharède, que l'on reconnaît sans peine sur le second panneau (pl. I, 2), nous fournit encore un argument précieux : sans parler de statuettes tarentines qui représentent une femme dans cette attitude⁶, un didrachme de Métaponte porte une image analogue du dieu lui-même⁷. Von Stern et Pharmakowsky⁸ lui donnent pour compagne Artémis, qui porterait un flambeau ; il faut croire que l'objet a souffert en se moulant sur les vases, car M. Walters le prenait pour un thyrsé ; l'exemplaire de M. Vlasto, mieux conservé que les autres, confirme le sceptre et le voile que distinguait M. Deonna, y ajoute un diadème et rectifie la position du bras droit plié au coude. Or, cette parure et

¹ *Bull... impér.*, III, 1902, p. 110.

² Deonna, *loc. cit.*, p. 249-250 ; Courby, *op. cit.*, p. 344, n° 18-19 ; Furtwängler, *Jahrb.*, 1889, p. 51 ; Overbeck, *Poseidon*, p. 373 et suiv., n° 9, 11, 15-18.

³ Cf. Beazley, *Attic red-figured vases in American Museums*, Cambridge, 1918, p. 40 ; 188, n. 1.

⁴ Winter, *Die Typen*, I, p. 110, n° 6 ; p. 113, n° 3.

⁵ Deonna, *loc. cit.*, p. 246.

⁶ Cf. Winter, *op. cit.*, II, p. 138, n° 6-7 (cf. 8) = Alda Levi, *op. cit.*, p. 46-47, n° 202-203 (Musée de Naples, n° 113347 et 113349).

⁷ Cf. Overbeck, *Apollon*, p. 299 ; *Münztafel*, III, n° 10 ; — *Rev. numism.*, 1915, p. 84 ; 1924, pl. I, 18.

⁸ *Vide supra*, p. 44, n. 3 ; 63, n. 3.

cette attitude caractérisent une déesse, sans doute Létô, qui, vêtue d'un long chiton et d'un himation, la main gauche à la hanche, la tête légèrement inclinée, le pied droit un peu en avant — c'est-à-dire telle qu'on la voit ici — assiste avec Artémis au duel d'Apollon et de Marsyas sur une amphore découverte à Ruvo¹; M. Deonna ne citait-il pas lui-même une hydrie à figures rouges de Nola²?

γ) *Groupe dionysiaque*. On est tenté, au premier abord, d'appliquer au groupe dionysiaque, où M^{lle} A. Levi³ voit une scène de départ, le texte de Pline⁴ qui cite parmi les œuvres de Praxitèle « Liber pater, Ebrietas et le fameux Satyre que les Grecs appellent Periboetos ». Mais les mots latins n'impliquent nullement qu'il s'agisse là d'un ensemble à trois personnages, et, de fait, Pausanias⁵ ne relève que la figure du Satyre sur un trépied d'Athènes; d'autre part, si le Dionysos à la nébride et aux chaussures peut remonter à un type du iv^e siècle⁶, une scène comme la nôtre ne se conçoit guère avant l'époque hellénistique⁷. Certains l'ont rapprochée d'une représentation mimique décrite par Xénophon⁸ ou d'un monument chorégraphique élevé à Délos⁹. Mais, dans l'une comme sur l'autre, le dieu entraîne la jeune femme en avant. On invoque à plus juste titre les reliefs de miroirs grecs où les pas chancelants de Dionysos sont sou-

¹ *Mon. dell'Ist.*, VIII, pl. XII; Overbeck, *Atlas*, pl. XXV, 5.

² Deonna, *loc. cit.*, p. 247, n. 3); De Witte, *Élite céramograph.*, II, pl. XXXVI; S. Reinach, *R. P. V.*, II, p. 28. Il ne faut pas confondre (cf. Courby, *op. cit.*, p. 388, n. 4) notre représentation avec celle d'Héra, qui, d'ailleurs assez voisine, figure sur le bol de Ménémachos et le brûle-parfums d'Alexandrie.

³ *Vide supra*, p. 45, n. 1.

⁴ Pline, *Hist. nat.*, 34, 69.

⁵ Pausanias, I, 20, 1.

⁶ Cf. Roscher, *Lexikon*, s. v. *Dionysos*, col. 1132; von Stern, *loc. cit.*, p. 102.

⁷ Cf. Zahn, *Jahrb.*, 1908, p. 46.

⁸ Xén., *Conv.*, IX, 2. Cf. von Stern, *loc. cit.*, p. 104.

⁹ Bulard, *B. C. H.*, 1907, p. 504, fig. 19. Cf. Courby, *op. cit.*, p. 351, n. 8.

tenus par une Ménade, un Satyre ou un Silène¹. Mais le baiser introduit ici un élément nouveau : or, outre et peut-être avant les miroirs étrusques² signalés par M. Deonna, cette scène décore un grand nombre d'œuvres hellénistiques, dont la plupart nous ramènent vers l'Italie méridionale³ : citons, parmi les terres cuites, des statuettes de Sicile, toute une série de pyxis propres à l'Apulie, des « poids » et des reliefs de Tarente; en céramique peinte, plusieurs pélikés de la ville ou de la région; deux chefs-d'œuvre enfin de toreutique, l'*emblema* de coupes en argent, découvertes et sans doute ciselées dans la cité même. Ajoutons que la jeune femme porte le vêtement translucide qui faisait la gloire des tisseurs tarentins⁴, et la même chevelure en côtes de melon qu'une tête en terre-cuite du Cabinet Vlasto.

δ) *La jeune fille au trophée*. Le sujet de la dernière face (pl. II, 2), que M^{lle} A. Levi⁵ prend pour une « libation à un hermès d'Arès », nous apporte avec la preuve décisive un premier élément de datation. M. Deonna, qui l'a passé au crible de son exégèse, ne retrouve la jeune fille que sur une bague de Géla⁶, intéressante pour nous, et il conclut que « Nikè couronne le trophée plus rarement » qu'elle ne le

¹ *Annali dell'Ist.*, 1870, p. 295. Cf. Deonna, *loc. cit.*, p. 251-252. D'autres ont été trouvés depuis, que nous rassemblerons bientôt. Pagenstecher (*Die Calen. Reliefk.*, p. 36) signale une représentation analogue sur un brûle-parfums découvert à Rome (cf. *Mon. dell'Ist.*, XI, pl. X, 6).

² Les inscriptions qu'ils portent permettent de reconnaître ici Ariane, malgré les scrupules de von Stern, qui refuse à la fille de Minos la compagnie du dieu ivre.

³ Nous aurons prochainement l'occasion de compléter la liste dressée par M. Courby, *op. cit.*, p. 234-235. Citons en particulier Furtwängler, *Jahrb.*, 1887, p. 202; Walters, *Cat... terracottas... Br. Mus.*, n° D 207-208; Pagenstecher, *Arch. Anz.*, 1916, col. 115; A. Levi, *op. cit.*, p. 67, n° 286, etc. Bendinelli, *Ausonia*, 1919, p. 186 et suiv., not¹, p. 206, n. 3.

⁴ Cf. Suidas, s. v. *ταρραντιζιον* (sic) λεπτόν καὶ διαφανές ἱμάτιον; Hésychius, s. v. *ταρραντιον*.

⁵ *Vide supra*, p. 45, n. 1.

⁶ Furtwängler, *Antike Gemmen*, p. 291, pl. LXIV, 17. Cf. Deonna, *loc. cit.*, p. 248 et n.

dresse, et que les simples mortelles accomplissent ce geste moins souvent encore. Il ne connaît aucun exemple de la seconde représentation, hors une mitra crétoise du ^{vi}^e siècle¹, et ne signale de la première qu'un camée de provenance inconnue², une aryballe de style étrusque³, un cratère en marbre dont il fait dériver notre groupe, mais qui appartient en réalité à l'art romain du premier siècle⁴, enfin quelques monnaies de Séleucos. Celles-ci vont-elles nous mener vers des régions lointaines qu'aucun détail ne désignait jusqu'ici ? Encore nous offriraient-elles une Nikè qui lève la couronne des deux bras, et un trophée sans lance dont le casque se réduit à une calotte posée sur un tronc d'arbre⁵. Mais dans la note de M. Deonna, relative à ces tétradrachmes, s'est glissée furtivement une référence qui nous met sur une voie meilleure : la monnaie de la *Hunterian Collection* a été frappée dans le Bruttium, comme l'atteste l'épigraphie, entre 280 et 272⁶ : or, sur ce bronze et sur ses semblables⁷, Nikè tient la couronne de la main droite, et le trophée, « planté dans un tas de pierres », porte « un court javelot..., un grand bouclier presque rond, convexe, à *umbo* saillant et pourtour aplati..., la cuirasse moulante faite pour couvrir le bas-ventre avec jupon plissé au-dessous..., le casque à bombe élevée, *apex*, et jugulaires pendantes ».

¹ Cf. Poulsen, *Ath. Mitth.*, 1906, p. 373, pl. XIII.

² Cf. Babelon, *Camées antiques*, p. 387, n° 48. Le grenat syrien fait penser aux monnaies de Séleucos.

³ Cf. De Witte, *Elite céram.*, I, pl. XCV.

⁴ Cf. Karl Wölke, *Bonner Jahrb.*, 1911, p. 147. Cette monographie (*Beiträge zur Geschichte des Trophaeums*) ajoute quelques monuments relatifs à Nikè (p. 164), mais aucun du second type.

⁵ Head, *Historia Numorum*. Oxford, 1911, p. 757, fig. 332; cf. A. Reinach, *Dictionn. Antiq.*, s. v. *tropaicum*, fig. 7110. Les monnaies d'Agathoclès (Head, *op. cit.*, p. 181, fig. 105) marquent des différences aussi importantes.

⁶ Deonna, *loc. cit.*, p. 248, n. 8. Cf. Macdonald, *Catal. of gr. coins in the Hunterian Collection*, I, pl. IX, 2; Regling, *Arch. Anz.*, 1912, col. 44.

⁷ Poole, *Catal... Coins... Br. Mus., Italy*, Londres, 1873, p. 325, n°s 57-60; Imhoof-Blumer, *Wien. Num. Ztschr.*, 1874, p. 29, n° 65; Sambon, *Recherches... ital.*, Naples, 1870, pl. XXIV, n° 45.

tandis qu'au droit apparaît « une tête barbue à casque corinthien orné d'un griffon et d'un panache¹ » : on croirait entendre la description de notre monument. Mais ces monnaies des Bruttians commémorent la victoire remportée par Pyrrhus près d'Héraclée, dont certaines pièces contemporaines² portent sur une face le même trophée, et ils reproduisent un type frappé à Tarente³, lorsque, d'après A. Reinach⁴, « Pyrrhus fit élever dans l'hiver 280-79 la Victoire trophaiphore qui orna la Curie romaine jusqu'à sa destruction par les chrétiens en 394 ». Deux exemplaires inédits, dont nous devons le moulage à l'amitié de M. Vlasto⁵ (pl. II, 3) nous permettent de reconnaître dans le détail du costume et de la pose la jeune fille des brûle-parfums : qu'elle tienne vers la droite le foudre épirote ou qu'elle couronne un trophée vers la gauche⁶, elle porte la même chevelure bouffante, avance le même pied, dresse le même bras nu et relève à la hanche de la main gauche le même pan de sa draperie. Les deux statuettes ne diffèrent que sur un point : malgré l'appellation de M. Courby⁷, la nôtre n'a pas d'ailes et, bien que, inverse-

¹ A. Reinach, *Neapolis*, 1913, p. 22 et n. 3-5. Les seules différences résident dans la position du javelot et du bouclier, et dans l'absence de jambières sur le trophée du brûle-parfums. Von Stern (*loc. cit.*, p. 112) note que le visage est rarement représenté.

² Carelli, *Tabulae*, Leipzig, 1850, pl. CLXIII, n° 58; Poole, *op. cit.*, p. 233, n° 60-61; A. Reinach, *loc. cit.*, p. 22 et n. 2.

³ Carelli, *op. cit.*, pl. CXIX, n° 395; Poole, *op. cit.*, p. 218, n° 475; Friedländer, *Beschr... Münzen...*, Berlin, 1894, III, 1, p. 307, n° 604; Imhoof-Blumer, *loc. cit.*; Sambon, *op. cit.*, pl. XVIII, n° 32; A. Reinach, *loc. cit.*, p. 20, n. 4. Une tessère, recueillie dans la ville, porte le même sujet : cf. Viola, *Not. d. Sc.*, 1884, p. 125, n° 128.

⁴ *Loc. cit.*, p. 24-25; *Dictionn. Antiq.*, s. v. *Victoria*, p. 851; cf. déjà Friedländer, *op. cit.*, p. 368.

⁵ Ce nous est une occasion nouvelle de lui exprimer toute notre reconnaissance; sa riche collection contient trois autres exemplaires du type pl. II, 3 droite. — La photographie a été exécutée par les soins de M. l'abbé Devresse, *scriptor* à la Bibliothèque Vaticane, que nous remercions vivement de sa complaisance.

⁶ Si la scène nous apparaît retournée, elle figurait en moule dans le même sens que sur les monnaies.

⁷ *Op. cit.*, p. 357.

ment, A. Reinach¹ ait souligné le même détail avec insistance « sur les exemplaires » des monnaies qu'il a « vus reproduits », nous n'osons accorder foi à ce renseignement qu'infirmant ses propres références, d'autant que l'aile existe sur les spécimens de M. Vlasto ; elle est toutefois si effacée qu'on la remarque à peine. Peut-être des raisons de technique, la crainte qu'elle ne se brise aisément, ont-elles conduit le potier à la faire disparaître. Peut-être a-t-il suivi le goût du temps, que renforçaient les habitudes du lieu : sur des pièces de Térina, qui remontent au vi^e siècle, on lit la légende NIKA près d'une figure aptère, qui doit personnifier la ville², et des monnaies postérieures représentent simultanément dans la même pose une femme avec et sans ailes³ ; MM. von Fritze et Goebler⁴ ont noté que les reliefs encastrés dans la balustrade du temple athénien deviennent des scènes de genre dans la numismatique de Grande-Grèce, M. Neugebauer⁵ a rassemblé plusieurs statues de Nikè aptère, Adolphe Reinach y ajouta un bronze de Pompéi⁶ où la déesse tient un trophée dans le bras gauche, et M. Vlasto veut bien nous signaler un tétradrachme de Syracuse où elle couronne un aurige⁷. Mais l'innovation s'explique encore sans même sortir de Tarente : Lenormant⁸ a observé que les tombes apuliennes de guerriers contiennent souvent le simulacre d'un casque en terre-cuite, et l'on peut voir au Musée de la ville un cratère inédit⁹ où des jeunes femmes apportent des pré-

¹ *Loc. cit.*, p. 20-21, n. 4, fig. 1.

² Cf. Regling, *Terina*, Berlin, 1906, p. 7, n° 1, pl. II a ; Imhoof-Blumer, *J. I. A. N.*, 1908, p. 21, n° 39, pl. II, 1 ; Evans, *Num. Chron.*, 1912, p. 33.

³ Cf. Regling, *op. cit.*, p. 28, n° 77, pl. III, vvv ; p. 67 ; Imhoof-Blumer, *loc. cit.*, p. 23, n° 55, pl. II, 17 ; Evans, *loc. cit.*, p. 43, pl. IV, 16.

⁴ *Nomisma*, 1907, p. 21 ; A. Reinach, *loc. cit.*

⁵ *Studien über Skopas*, Leipzig, 1913, p. 16 ; A. Reinach, *loc. cit.*

⁶ Cf. S. Reinach, *R. S. G. R.*, II, p. 387, 7.

⁷ Stanley Gotch Robinson, *Anc. Gr. Coins... W. Harrison Woodward*, Oxford, 1928, n° 91, pl. VI.

⁸ *Gaz. Arch.*, 1881/2, p. 98. Il a, en outre, recueilli et dessiné à Tarente une intaille où figure un trophée : cf. *ibid.*

⁹ Ce vase, que Zancani a relevé de son côté (*loc. cit.*, p. 183, n. 4), dé-

sents à la statue funéraire d'un homme barbu, muni d'un casque, d'un bouclier et d'une lance. Le groupe de la pl. II, 2 pourrait donc interpréter un monument de la ville dans un sens sépulcral qui conviendrait à la destination probable de l'autel recueilli dans la nécropole.

Quoi qu'il en soit, ce détail ne saurait ébranler la force du rapprochement avec les monnaies frappées en l'honneur de Pyrrhus¹, et il nous semble difficile de contester encore le caractère tarentin des sujets, dont un artiste a décoré les brûle-parfums d'un atelier local, sans doute vers le premier quart du III^e siècle, juste avant la prise de la ville².

VI. TARENTE ET LA CÉRAMIQUE DITE MÉGARIENNE

Mais cette conclusion est grosse de conséquences pour l'histoire de la céramique à reliefs. S'ils condamnent la théorie mégarienne de Benndorf pour étendre aux divers pays la fabrication des bols hellénistiques, les travaux récents³ négligent l'Apulie, et dans la formation

couvert dans les fouilles de l'Arsenal, doit, avec d'autres, permettre d'établir l'existence d'une céramique tarentine, et il offre, d'autre part, l'intérêt de présenter, encastré dans le piédestal de la colonne contre laquelle s'appuie la statue funéraire, un petit bas-relief où deux combattants, un Grec et une Amazone, semble-t-il, se détachent en blanc sur fond noir (cf. un vase analogue à Londres avec six athlètes : Walters, *Catal. ... Vases... Br. Mus.*, IV, n° F 276; Watzinger, *De vasculis pictis Tarentinis*, Darmstadt, 1899, p. 4 et n. 10) : c'est la place que devaient occuper un certain nombre de panneaux en calcaire que les fouilles ont livrés, trop petits pour former une frise : cf. Wolters, *Ant. Denkm.*, III, 3, p. 35.

¹ M. Rizzo veut bien nous signaler le rapprochement que M. Zahn (*Samml. Baurat Schiller*, Berlin, n° 410, pl. 31) fait avec raison entre un autre type de monnaies tarentines et un cratère italiote à figures rouges.

² On pourrait imaginer que la disparition de l'aile indique une époque postérieure à la défaite de 272; mais cette date doit marquer un ralentissement de l'industrie et du commerce tarentins, et les explications qui précèdent rendent inutile une hypothèse aussi peu vraisemblable.

³ Cf. en particulier l'étude si importante et si utile de M. Courby (*op. cit.*, p. 423 et suiv.), que nous avons prise pour base au cours de cet article.

de cette céramique, dont ils maintiennent le centre principal en Vieille-Grèce, notamment à Délos, ils ne voient guère que la part de l'Égypte. Sans doute le communisme artistique de l'époque empêche-t-il souvent de reconnaître à coup sûr le bien propre de chacun; toutefois, comme les exemplaires épars dont nous avons dressé la liste portent des figures identiques aux nôtres et, pour toutes celles que nous avons pu mesurer, de dimension sensiblement égale¹, si quelques-unes peuvent être des imitations étrangères, beaucoup ont dû sortir de la même fabrique tarentine. Le port unique du golfe mettait l'Italie méridionale en relations avec le monde entier, et si Canosa emprunte à Délos la technique des vases polychromes à fond blanc², les artisans d'Apulie ont pu répandre au dehors quelques motifs artistiques.

Deux hypothèses se présentent³ : la ville a exporté soit des objets finis, soit des moules séparés⁴. Nous croyons qu'elle a fait l'un et l'autre. Le second procédé, qu'atteste la découverte de Syracuse (n° 6), vaudrait nécessairement pour le seul produit dont la fabrication se fixe hors de Tarente par la signature de Canoleios (n° 2)⁵; nous re-

¹ Elles ont une hauteur de 0^m03 à 0^m04. Notre n° e) apporte une confirmation intéressante, car le groupe dionysiaque deux fois répété mesure 0^m04 comme celui des brûle-parfums, tandis que les autres figures du bol sont toutes plus grandes.

² Cf. Picard, *Rev. arch.*, 1913, p. 164 et suiv.; Jatta, *Röm. Mitth.*, 1914, p. 116.

³ En dehors de l'émigration apulienne : cf. Homolle, *Bull. Corr. Hell.*, 1884, p. 80; Hatzfeld, *ibid.*, 1912, p. 130. On rencontre aussi des Tarentins installés à Delphes au début du n° siècle (Doublet, *ibid.*, 1892, p. 153; Roussel, *ibid.*, 1908, p. 48; 1910, p. 383) et un Ταρρυντιος; dès la fin du iv^e (Homolle, *ibid.*, 1899, p. 530).

⁴ On sait (cf. Pottier, *Dict. Ant.*, s. v. *Vasa*, p. 661) que les divers groupes en relief d'un bol mégarien viennent tantôt d'une seule et même matrice, et tantôt de plusieurs moules appliqués sur la panse.

⁵ On ne peut savoir où ont été fabriqués les n°s p) et q); Pagenstecher les croit de Grèce propre et en fait les prototypes du précédent (*Die Calen. Reliefk.*, p. 10), mais ailleurs (*Ath. Mitth.*, 1908, p. 122) il en reconnaît la technique tardive et y note, comme en Campanie, un vernis noir à éclat métallique.

lèverons ailleurs d'autres preuves du rôle qu'a joué la ville dans la formation de la céramique dite de Calès : signalons huit spécimens d'un *emblema* qui rappelle celui d'une pyxis apulienne¹, six variantes d'un même type inspiré d'un relief en argent tarentin² et, parmi les nombreux *gutti*, deux exemplaires qui reproduisent le schéma d'une coupe en même métal, de même provenance³. Le procédé vaudrait encore, dans l'état actuel des trouvailles tarentines, pour les exemplaires qui unissent à un seul groupe connu de nous plusieurs autres étrangers, variant de l'un à l'autre (nos *d, e, g, h* (cf. toutefois *supra*, p. 64, n. 6 pour les figures communes à ces deux vases) *k*)⁴.

Mais il s'applique mal à des vases où la proportion est au moins inverse (nos *a, b, s*). Or, si la situle d'Olbia est rattachée par von Stern, en désespoir de cause, aux principaux centres de la Grèce hellénistique, Pergame ou Alexandrie, l'auteur avait noté au début que la forme, rare en céramique, ne se retrouve guère que sur des spécimens en bronze de Pompéi⁵; mais M. Pernice⁶ a soutenu, et nous le confirmerons bientôt, que plusieurs de ceux-ci viennent de Tarente et que, pour les autres, les ateliers campaniens se sont mis à l'école de l'Italie méridionale : la forme du vase nous ramène donc au même lieu que le décor. Ajoutons que von Stern a relevé lui-même⁷ les traces indéniables d'une importation apulienne dans la Russie du Sud et que le même navire a pu déposer à Olbia cette situle et l'un de nos brûle-parfums. Quoiqu'ils soient d'un type commun, les bols se prêtent peut-être à un argument analogue. Les trois

¹ Benndorf, *op. cit.*, pl. LVII, 9; cf. von Rohden, *Annali dell'Ist.*, 1884, p. 47; Pagenstecher, *Die Calen. Reliefk.*, n° 56, fig. 30.

² Pagenstecher, *ibid.*, n° 61, pl. 9; cf. Walters, *Cat. of Silv. Plate*, Londres, 1924, n° 74, fig. 22.

³ Pagenstecher, *Jahrb.*, 1912, p. 158, n° 173 A, a) et b); cf. Mayer, *La Coppa Tarantina*. Bari, 1910.

⁴ On ne peut raisonner sur des fragments; nous ignorons le cas des nos *f, i, j, l*.

⁵ Von Stern, *loc. cit.*, p. 113; 94.

⁶ *Die hellenist. Kunst in Pompeji*, Berlin-Leipzig, 1925, p. 21 et suiv.

⁷ *Klio*, 1909, p. 150.

seuls prototypes d'argent ciselé que l'on possède sont conservés au Musée de Naples, de provenance inconnue¹; bien qu'ils semblent avoir été découverts dans les ruines de Falerii², nous montrerons bientôt qu'ils se laissent rattacher à la toreutique tarentine. Or, la décoration de l'un se retrouve toute semblable sur deux bols de terre-cuite et assez proche sur un troisième; celui-ci vient de Russie³, comme la situle et l'un de nos brûle-parfums; le second de Montefiascone⁴ où nous relèverons ailleurs des traces nombreuses d'importation tarentine; le dernier de Mégare ou d'Athènes⁵, comme ceux qui nous intéressent aujourd'hui. Ajoutons que des bols « mégariens » d'Italie méridionale figurent aux Musées de Naples (n° 22854) et du Louvre (salle G), et qu'un autre fut recueilli dans les fouilles de Locres⁶.

La région tarentine a offert une riche collection de vases à reliefs, tandis que la capitale elle-même apparaît de plus en plus comme un centre de céramique hellénistique⁷. Nos autels en miniature tendent à lui attribuer une double série qu'on n'y soupçonnait pas encore⁸.

P. WUILLEUMIER.

¹ Cf. Winter, *Arch. Anz.*, 1897, col. 127, fig. 16-17; Courby, *op. cit.*, p. 373, fig. 75 c-d.

² Cf. Visconti, *Atti dell'Accad. rom. di arch.*, 1823, p. 307 et suiv.; Odobesco, *Le trésor de Pétrossa*, Paris, 1900, II, p. 483, fig. 70 a. Dans la mesure où l'on peut comparer un dessin à une photographie, ce bol paraît identique au premier de la note précédente.

³ Signalé dans les *Comptes-rendus de l'Acad. impér.*, 1880, p. 110.

⁴ Au Musée de Berlin : Furtwängler, *Vasenkatalog.*, n° 2896.

⁵ Cf. Benndorf, *op. cit.*, pl. LIX, 1.

⁶ Cf. Orsi, *Not. d. Sc., Suppl.*, 1913, p. 23. Il resterait à vérifier notre hypothèse au contact des originaux par l'analyse de la terre.

⁷ Cf. Picard, *Mél. Ét. Rome*, 1910, p. 99 et suiv.; *Bull. Corr. Hell.*, 1914, p. 177 et suiv.; Pagenstecher, *Apulia*, 1912, p. 77.

⁸ Cet article a été communiqué à la séance qui réunit le 14 février 1929 à l'École française les divers Instituts de Rome. Nous remercions vivement MM. Pottier, Cumont et Vlasto d'avoir bien voulu l'enrichir de leurs précieux avis.

LES INFLUENCES HELLÉNISTIQUES

DANS LE TRIOMPHE ROMAIN

Les grandes fêtes triomphales célébrées durant les deux derniers siècles de la République ont exercé une influence prépondérante dans le développement matériel de la civilisation romaine. C'est dans ces occasions, bien souvent, que le peuple romain prenait contact avec le faste des états du monde hellénistique. Grâce aux historiens grecs et latins de l'époque impériale, grâce aux descriptions détaillées que nous ont laissées Tite-Live, Plutarque, Dion Cassius et d'autres, nous pouvons comprendre l'impression profonde faite par ces cérémonies sur les Romains. Lorsque les *imperatores* faisaient défiler pendant trois jours, comme Paul-Émile après sa victoire sur Persée, le butin conquis sur les souverains grecs et orientaux, la grossière plèbe romaine était initiée à une civilisation et à une richesse insoupçonnées. Les généraux rivalisent de faste et de générosité pour impressionner le peuple et assurer plus fermement leur prestige et leur gloire. Le butin ramené à Rome ne servait pas seulement à ces exhibitions somptueuses, mais aussi à enrichir l'armée et le peuple par les *donativa*. A travers les cirques et dans les rues de la ville passaient des chars magnifiques chargés de trésors ou portant des représentations des pays conquis, imitées de modèles hellénistiques et sans doute dues au travail d'artistes grecs. Déjà, Paul Émile, en 168 av. J.-C., dans son triomphe sur Persée, roi de Macédoine, avait exhibé pendant trois jours, devant le peuple romain réuni dans les cirques¹, des statues et des peintures, des armes macédo-

¹ Plutarque, *Paul-Émile*, 32, 33; Diodore de Sicile, XXXI, 8.

niennes et crétoises très perfectionnées, et surtout des chars entiers remplis de pièces d'or, de vases et de vaisselle d'or et d'argent. En 63 av. J.-C., le peuple romain put assister à un spectacle encore plus magnifique, le triomphe du proconsul L. Licinius Lucullus sur Mithridate Eupator, roi du Pont, et sur Tigrane, roi d'Arménie. D'après le récit de Plutarque¹, une statue de Mithridate, en or, haute de six pieds avec un riche pavois couvert de pierres précieuses, toute la vaisselle d'or et d'argent du Grand Roi amassée sur vingt chars, des lits d'or portés par huit mulets, puis dix chars de guerre armés de faux, nouveauté étonnante pour les Romains. Quant aux triomphes de Pompée et de César, ils devaient dépasser par le luxe tout ce que l'imagination avait pu concevoir. Ces fêtes n'étaient donc pas seulement des orgies et des réjouissances monstrueuses, elles constituaient de véritables foires où le peuple romain pouvait s'initier à une civilisation étrangère et nouvelle pour lui. Mais, s'il y apprenait l'existence d'un monde matériellement plus avancé, il était conduit à adopter des croyances et des mœurs nouvelles. Un contact presque direct s'établissait dans ces cérémonies entre Rome et les nations étrangères. Les chefs et les soldats qui revenaient des guerres orientales avaient admiré la splendeur et la puissance des grandes monarchies hellénistiques. Encore tout éblouis, ils en rapportaient les habitudes et les idées. Des dieux nouveaux venaient d'Orient et en même temps de nouvelles conceptions qui transformaient les vieux usages romains. La cérémonie triomphale, elle-même, allait porter la marque profonde de ces influences étrangères. De plus en plus, la glorification exclusive du général victorieux faisait passer au second plan les autres aspects de la cérémonie triomphale, l'acte de piété envers les dieux protecteurs de la cité et l'honneur de la gens et de l'État romain². Par une évolution parallèle, le triomphateur se rapprochait progres-

¹ Plutarque, *Lucullus*, 75.

² Laqueur, *Ueber das Wesen des Römischen Triumphes*. *Hermes*, 1909, n° 44, p. 215.

sivement de la nature d'un héros divinisé. Ce sont donc des transformations très importantes. Comment se sont-elles produites?

Dans la conception traditionnelle, le cérémonial du triomphe associait très étroitement l'Imperator victorieux, l'État et les dieux. En effet le consul, le préteur ou le dictateur sont des prêtres en même temps que des magistrats. A leur *imperium* s'ajoutent les *majora auspicia*. Avant de partir en campagne, le général se rend au sanctuaire de Jupiter Capitolin et fait vœu, s'il est victorieux, de lui consacrer une part du butin. Sur le champ de bataille, la croyance à la présence constante des dieux est profonde dans l'esprit du combattant. Dans les moments critiques, le chef fait appel à leur secours¹. Il promet à certaines divinités de leur élever des temples². La victoire est attribuée à l'inspiration divine, et tel est le sens de la salutation du chef comme Imperator³. Quand des branches de laurier étaient attachées aux faisceaux du général, c'était pour reconnaître la puissance de Jupiter, à qui ce feuillage était consacré⁴. La cérémonie triomphale était la suite de tous ces actes. Le Sénat, à la nouvelle de la victoire, décrète des *supplicationes*, véritables actions de grâces qui devaient obligatoirement précéder le triomphe⁵. On devait honorer les dieux avant les hommes. La formule par laquelle le Sénat accordait les honneurs triomphaux associait le triomphateur aux dieux : « Ut et dis immortalibus haberetur honos et ipsi triom-

¹ Live, XLV, 39, 41, et XXXVIII, 48, 46.

² E. Pais, *Fasti Triumphales populi romani* (Rome. Nardecchia), vol. II, p. 491 et suiv. Exemples nombreux, comme le temple de Cérès élevé en 395 av. J.-C. pour un vœu fait pendant la guerre latine (Dion. Hal., VII, 17); le temple de Castor élevé en 499 av. J.-C. pour le vœu fait lors de la bataille du lac Régille (Live, II, 20).

³ Cf. Piganiol, *Essais sur les Jeux romains* (Strasbourg, 1923), p. 122, le sens religieux de la victoire.

⁴ Zonaras, VII, 21, P. I., 352.

⁵ Live, X, 23, et XVIII, 11, 17; Cicéron, *ad Familiares*, XV, 5, 2, sa polémique avec Caton à propos de son droit à triompher.

phantibus urbem inire liceret¹. » Tite-Live a mis dans la bouche de M. Servilius, qui défend Paul-Émile contre le peuple et les soldats un discours qui exprime la signification religieuse du triomphe : « Si Paul-Émile ne peut triompher, ce n'est pas son honneur seul qui en sera atteint, mais celui du peuple romain tout entier... car le triomphe n'est pas dû seulement aux hommes, mais surtout aux dieux²... » C'est l'État romain qui, par les sacrifices à Jupiter Capitolin, le remercie de la victoire.

La cité honorait le triomphateur en même temps que les dieux, et elle l'honorait comme une vivante incarnation de Jupiter. Il portait une robe de pourpre brodée d'or³, conservée au Capitole dans la cella Jovis et faisant partie de la garde-robe personnelle⁴ du dieu. Son visage est teint en rouge comme certaines statues de Jupiter aux jours de fêtes⁵, usage remontant peut-être aux Étrusques⁶. Comme une statue de Dieu, sa tête est ornée d'une couronne de laurier⁷. Le triomphateur est donc un personnage divin, ou plutôt, il est Jupiter lui-même. Servius disait : « Triumphantibus habent omnia insignia Jovis⁸ ». Mais, dans la conception romaine, ce dieu ne cessait pas d'être homme et, pour cette raison, il devait avoir recours à des procédés magiques pour écarter le *fascinum*, le mauvais œil : sous le char était placé un fétiche phallique⁹, et un esclave qui tenait au-

¹ Live, XXVIII, 9, 7. Cf. Pauly-Wissowa, *Real. Encycl.*, vol. X, p. 1135, art. Juppiter, par Thulin.

² Live, XLV, 39, 10.

³ Denys d'Hal, III, 62, πορφύραν ἐσθήτα ποικίλην ἄμπε χεῖτο; Plutarque, *Paul-Émile*, 34.

⁴ Live, X, 7 : « Jovis optimi maximi ornatu decoratus. »

⁵ Pline, *N. H.*, XXIII, 3 : « Enumerat auctores Verrius quibus credere necesse sit Jovis ipsius simulacra faciem diebus festis minio inluci solitam triumphantiumque corpora. » Cf. Live, X, 7, 9; Juvénal, *Sat.*, X, 38.

⁶ Poulsen, *Etruscan tomb paintings* (Oxford, 1922), p. 18.

⁷ Appien., *Pun.*, 66; Joseph, *Bella Ind.*, VIII, 5, 4; Babelon, *Monnaies romaines*, II, p. 342.

⁸ Servius, *ad Eglog.*, X, 25.

⁹ Pline, *N. H.*, XXVIII, 39; Dion Cass., LIX, 77.

dessus de la tête du triomphateur une couronne d'or, signe divin, lui criait : « Respice post te, hominem esse te memento¹. » C'était à un coup de ce mauvais sort qu'on attribuait la mort des deux fils de Paul-Émile, peu après le triomphe de leur père².

Les soldats chantaient des couplets satiriques sur leur chef, pendant toute la cérémonie³. Ainsi se montrait la qualité de simple citoyen du triomphateur. D'ailleurs, tout un ensemble de rites montrait que le caractère sacré du triomphateur prenait fin en même temps que le triomphe. Il n'avait plus droit au *currus*, insigne de sa puissance. Il devait quitter ces vêtements triomphaux, semblables à ceux d'un dieu. Il remettait « in gremio Iovis »⁴ sa couronne au temple Capitolin, acte de remerciements et aussi d'abdication. Cet antique rituel était donc marqué par une union étroite dans les honneurs rendus entre le dieu et l'homme qui avaient conduit les légions à la victoire. Le triomphateur était tout ensemble un être divin et un magistrat romain. Après l'achèvement de la cérémonie, il restait un simple citoyen.

Mais cette institution, comme tant d'autres, allait être profondément transformée au cours des trois derniers siècles de la République. L'aristocratie décline, les vieux cadres sociaux et politiques se brisent, l'Empire de Rome s'accroît en Occident et en Orient. Dans la vie de l'État, les fortes individualités ont une importance grandissante. Le triomphe allait devenir un instrument de luttes politiques, une source de conflits entre les généraux et le Sénat, entre les partis. Dès 295, L. Postumius Megellus, qui avait défait les Samnites et les Étrusques, se voyait refuser par les pères conscris l'honneur du triomphe⁵. En 224, C. Flaminius, le chef du parti populaire, et P. Furius Philus triomphent des Gaulois et des Ligures

¹ Tertullien, *Apol.*, 33.

² Live, XLV, 41, 42; Plut., *Paul-Émile*, 36.

³ Plutarque, *Paul-Émile*, 34; Suétone, *César*, 48.

⁴ Plin., *N. H.*, XV, 34; Live, IV, 20.

⁵ Live, X, 4; Denys, XVIII, 5, 4.

contre l'avis du Sénat¹. En 143, nous voyons Appius Claudius Pulcher, le beau-père de Tiberius Gracchus, célébrer le triomphe à ses frais, avec l'appui du peuple². De 231 à 171, quatre généraux, qui n'avaient pu obtenir le triomphe à Rome, allèrent le célébrer « in monte Albano »³. Les conflits à ce sujet n'éclataient pas seulement entre le Sénat et les généraux. C'est avec ses soldats et avec le peuple que Paul-Émile eut des difficultés, lorsqu'il voulut triompher après sa victoire sur Persée. Ils trouvaient qu'il ne leur avait pas concédé une part assez importante du butin⁴. Les *donativa* allaient, en effet, jouer un rôle prédominant dans la politique romaine et dans les rapports entre les magistrats et les tribus. Le triomphe devenait donc un instrument dans les luttes entre partis et entre les chefs. Les ambitieux allaient s'en servir pour leurs fins propres.

Cette transformation due à des causes internes allait être singulièrement aidée par les influences étrangères. C'est un lieu commun de montrer comment Rome s'est fait une civilisation en assimilant les coutumes et les idées des peuples vaincus. Il est, tout de même curieux de voir que, dans la célébration même de ses victoires, elle a emprunté énormément à l'étranger. Le triomphe lui-même est en grande partie une cérémonie d'origine étrusque, et, autant que nous en puissions juger, dès le III^e siècle avant notre ère il s'était déjà imprégné d'influences grecques. Mais c'est surtout à partir du début du II^e siècle que les changements se précipitent. Les contacts avec le monde gréco-oriental sont de plus en plus fréquents. C'est l'époque des guerres contre Philippe et Persée de Macédoine, et contre Antiochus III de Syrie, qui marque cette croissante rapidité dans l'introduction des coutumes helléniques.

On voit les villes grecques donner aux généraux romains des cou-

¹ Live, XXI, 63, 12.

² Live, ép. LIII: Orose, V, 4, 7.

³ Live, XVI, 38, 4; Pais, *Fasti triumphales* (Nardecchia. Rome, 1920). *Introduz. storica*, p. xxii.

⁴ Live, XVI, 35-39; Plut., *Paul Œm.*, 30 et suiv.

ronnes d'or par flatterie et pour obtenir des avantages. Les bénéficiaires sont très heureux de ces hommages et les exhibent dans leurs *pompae*. En 194, T. Quinctius Flamininus, triomphant de la Macédoine et du roi Philippe, montrait, avec les trésors d'art pris en Grèce et à la cour du roi, cent quatorze couronnes d'or, dons des cités¹. En 190, M. Acilius Glabrio, le vainqueur des Thermopyles, célébrait son triomphe sur Antiochus et les Étolien. Sur un char, il y avait quarante-cinq couronnes d'or offertes par les villes alliées². En 189, L. Aemilius Regillus, qui avait écrasé sur mer la flotte du roi de Syrie, put en montrer quarante-neuf³. Si L. Cornelius Scipio Asiaticus put, après sa victoire sur Antiochus en 189, rapporter à Rome deux cent trente-quatre couronnes⁴, Paul-Émile en avait reçu quatre cents. Ces dons contribuent à augmenter la gloire des triomphateurs et à les ranger au-dessus des autres citoyens, car ils reçoivent des vrais honneurs souverains de la part de ces villes.

Mais les conséquences de ces influences hellénistiques vont s'aggraver à mesure que les rapports entre Rome et l'Orient hellénistique deviennent plus étroits. La société romaine s'initie avec ardeur à la culture supérieure du monde grec, et les écrivains s'inspirent des modèles helléniques ou même les copient. Cette admiration si profonde pour les penseurs grecs, sensible chez Lucrèce et Cicéron, a son équivalent chez les chefs politiques et militaires. Il y a une gloire qui les obsède tous, Marius, Pompée et César, c'est celle du conquérant de l'Orient, d'Alexandre. Or, pour les Romains du 1^{er} siècle, cette grande figure apparaissait telle qu'elle avait été transformée par ses successeurs, les souverains des grands royaumes hellénistiques, c'est-à-dire divinisée. Nous avons des renseignements précieux et abondants sur la façon dont les Lagides considéraient la mémoire d'Alexandre. Les cités grecques avaient pris déjà l'habitude

¹ Live, XXXIV, 52, 3.

² Live, XXXVII, 46, 2.

³ Live, XXXVII, 58, 4.

⁴ Live, XXXVII, 59, 1.

de voter aux souverains des honneurs divins et dès 289 av. J.-C. Ptolémée I^{er} établissait à Alexandrie un culte officiel d'Alexandre avec un prêtre grec ou macédonien¹. Ils firent établir des généalogies pour se rattacher directement au fondateur de l'Empire, et en même temps qu'ils en faisaient, pour leurs sujets égyptiens un Pharaon, un fils d'Ammon, ils lui attribuaient pour leur sujets grecs une filiation divine². Alexandre devenait le descendant d'Héraclès et de Dionysos.

C'est ainsi que les Lagides avaient fondé leur culte dynastique. Mais, pour confirmer leur origine divine, ils allèrent encore plus loin. La légende d'Alexandre était embellie par leurs mythographes et leurs poètes, et, on en vint à faire une seule personnalité d'Alexandre et de Dionysos. Leur succès fut si grand que Dionysos-Alexandre fut considéré comme le héros du monde hellénique tout entier. L'expédition d'Alexandre en Orient, qui avait élargi l'horizon géographique des Grecs, devint le fameux triomphe de Dionysos sur les Indiens. Le dieu avait repoussé les ennemis de son culte jusque dans l'Inde, les avait écrasés, et à la tête de ses troupes, les Bacchantes et les Ménades, suivi de Silène et de son cortège, il était revenu, chargé des dépouilles des vaincus et de trophées³. Ces récits faisaient un effet prestigieux dans tout le monde hellénistique⁴. L'Inde devint la terre mystique des Dieux, Alexandre mort en pleine jeunesse, d'une façon mystérieuse, fut identifié à Dionysos. On devait ensuite oublier que la légende dionysiaque venait du succès de l'expédition d'Alexandre, et on dit que le roi avait voulu imiter le dieu. Il avait été dans l'Inde *πρὸς μὲν πύξιν τῆς Διονύσου Βαρυγίας*⁵.

¹ Ferguson, in *Cambridge ancient history*, vol. VII, chap. 1.

² Bouché-Leclercq, *Histoire des Lagides* (Paris, 1906), t. III, p. 25 et suiv.

³ Arrien, *Anabase*, VI, 27; Théophraste, *Hist.*, pl. IV, 4, 1; Nonnus, *Dionysiaques*; Diodore de Sicile, III, 65, 7, et IV, 5, 2.

⁴ Macrobe, I, 19, 1.

⁵ Arrien, *passage cité*.

Cette légende, qui devait avoir une si belle fortune dans la Rome impériale, fut certainement répandue par les rois égyptiens. *Διονύσος Ἐπίκρανός*, tel fut le nom donné à Bacchus, vainqueur des Indes¹. Les Lagides qui se rattachaient à Alexandre ne pouvaient manquer de vouer au dieu un culte particulier. Nous avons à ce sujet un document très précieux, c'est la description, par Callixène de Rhodes², de la *περὶ* inaugurale des jeux donnés en 279 par Ptolémée II Philadelphe en l'honneur de son père Ptolémée Sôter. Le récit qui est plein de détails jusqu'à la prolixité, très ampoulé, n'est certes pas à l'abri de toute critique, puisqu'il a été écrit sous Philopator (222 à 204). Mais il n'en est pas moins très intéressant, et il nous donne une idée de l'importance du culte de Dionysos dans l'Égypte ptolémaïque.

Le cortège défilait à travers le stade d'Alexandrie. Il se composait de chars magnifiques, portant des statues de rois et de dieux, et de représentations de scènes mythologiques. En l'honneur de Dionysos avait lieu un cortège spécial. En tête marchent des Silènes revêtus de somptueuses *chlamydes*, derrière lesquels viennent vingt Satyres, puis des Nikaï aux ailes d'or suivies d'un autel gigantesque à Dionysos, qui est représenté comme dieu de la végétation par les Saisons portant chacune ses fruits. Enfin arrive le poète Philisque, qui est le prêtre du dieu, et enfin voici une magnifique statue de Dionysos sur un char pour rappeler son retour des Indes. On peut imaginer que ce triomphe ressemblait à ces représentations du triomphe indien si fréquentes à l'époque romaine, dans les peintures et sur les sarcophages, où l'on voit Bacchus, couronné de pampres, assis sur un char

¹ Les grammairiens n'étaient d'ailleurs nullement d'accord sur ce nom. Suidas donne quatre origines possibles de cette épithète. Diodore de Sicile (4, 5) l'attribue aux victoires de Dionysos sur les Indiens et les fauves. Athenée (I, 30 B) dit que l'appellation *ἐπίκρανος* καὶ *ἀνθ' ἐπικράτος* fut donnée par les habitants de Lampsaque au retour des Indes (cf. Voigt in Roscher, Lexik, t. I, art. *Dionysos*, p. 1076). Il semble bien qu'il s'agisse d'une épithète plus ancienne reprise à l'époque hellénistique dans un sens nouveau.

² Callixène, *apud Athen.*, V, p. 196 a-203 b.

trainé par des léopards, entouré de Silènes, de Satyres et de Bacchantes, dansant et chantant¹. Ptolémée IV Philopator, dans le dernier quart du III^e siècle, sorte de maniaque et d'esthète couronné, montra pour Dionysos une véritable dévotion², il se faisait appeler « Neos Dionysos » et avait mis en tête des tribus alexandrines la tribu Dionysia. Il se fit confectionner par Satyros une généalogie divine³ et créa pour son ancêtre divin une fête de la bouteille. Nous savons par un papyrus récemment édité qu'il avait réorganisé entièrement le culte dionysiaque en Égypte, sous sa surveillance effective⁴. Dans le royaume lagide, le culte dionysiaque devait continuer à rester officiel. Le roi était non seulement un prêtre, mais aussi un être divin. Les rois s'assimilent à Dionysos et sont donc, comme lui, des triomphateurs divins.

Cette conception du triomphe dionysiaque, pourtant absolument étrangère aux idées traditionnelles des Romains, allait pourtant être importée à Rome avec les autres idées et coutumes gréco-orientales. Le terrain était, il est vrai, déjà préparé par de lointaines ressemblances. De même que dans la *pompa* du cirque, comme l'a démontré M. Piganiol, il y a eu assimilation entre les vieilles divinités italiennes de caractère bachique et celles venues du monde grec⁵, on a pu trouver des analogies, entre le Θρῑξῆς hellénistique et le triomphe romain. Dans la description du triomphe de Scipion l'Africain en 201, Appien⁶ nous montre des danseurs et des musiciens qui ont pour office d'exprimer la joie de la victoire. Cet usage d'origine sans doute étrusque⁷ n'est pas sans ressemblance avec certains rites ba-

¹ Cf., dans S. Reinach, *R. R. G. et R.*, 2^e vol., p. 227, 441, 539, et *R. peintures gr. et rom.*, p. 119. Mosaïque d'Italica. Cf. Suidas, art. Θρῑξῆς : « Bacchus etiam dicitur θρῑξῆς quod feris id est leonibus vehatur. »

² Bouché-Leclercq, *Histoire des Lagides*, t. I, p. 327.

³ Théoph., *ad Autolyt.*

⁴ Cichorius, *Römische Studien*. Teubner, Leipzig, 1922.

⁵ Piganiol, *Essai sur les Jeux romains*, p. 24 et suiv.

⁶ Appien, VIII, 66.

⁷ K. O. Müller, *Die Etrusker*, I, p. 371.

chiques. La liberté accordée aux soldats de railler leur général pendant le triomphe, leurs plaisanteries obscènes¹ alternant avec les chants de victoire, toute cette grossièreté de mœurs et de langage qu'on revoit dans les Luperciales et les Saturnales, tout cela vient du rude cultivateur du Latium. Il est facile de comprendre que l'obscénité réelle des cortèges bachiques hellénistiques ait été bien accueillie des Romains. D'autres détails facilitaient ce rapprochement. Le « Io triumphe » créé par ces soldats et la foule était comparé au Θείαυρος Ἴαυυς comme au « Triumphe, triumphe² » des frères Arvaies.

Ces cris remontaient sans doute à une époque très reculée³, mais il y avait de telles analogies entre la πομπή hellénistique et la *pompa* romaine que les historiens et les grammairiens latins n'ont pas hésité à faire dériver le triomphe militaire du Θείαυρος dionysiaque⁴. Il faut, d'autre part, remarquer que les Romains du I^{er} siècle pouvaient finir par s'habituer même à ce caractère de divinité mystique propre aux souverains hellénistiques par les rapports de plus en plus étroits entre Rome et le monde gréco-oriental. De même qu'Antiochus Épiphané copiait en partie la *pompa* romaine à Daphné en 167 pour contre-balancer l'effet des jeux magnifiques offerts après Pydna par Paul-Émile⁵, les triomphateurs romains voulurent égaler par le faste et la magnificence la gloire des souverains égyptiens et syriens.

Dans la première partie du II^e siècle, déjà, les triomphes revêtent un éclat nouveau qui rejaillit sur la personne de l'Imperator. Paul-Émile, en 167, avait fait venir un peintre athénien pour embellir sa *pompa*⁶. Scipion l'Asiatique, en 189, dans son triomphe sur Antiochus, avait fait promener des modèles des villes prises et des pays

¹ Pompeii, *Comment. Gr. lat.*, éd. Keil, p. 229, l. 15.

² *C. I. L.*, VI, 2104.

³ Warde Fowler, *Roman Festivals*, p. 263.

⁴ Varron, VI, 64, 8; Macrobe, I, 19, 14.

⁵ Polybe, XXX, 23; Callixène, *ap. Ath.*, V, p. 203.

⁶ Plinie, *N. H.*, XXXV, 133.

conquis¹, s'inspirant d'une coutume grecque et qui devait faire fortune à Rome. Mais c'est avec la période des guerres civiles, avec l'influence grandissante des personnalités politiques et des généraux, qu'on laissa libre cours à toutes les fantaisies hellénistiques. A mesure que les ambitions deviennent plus âpres, les vieilles traditions romaines sont défigurées et le désir de ressembler à des souverains orientaux devient plus sensible. L'Imperator ne va plus être seulement le chef de guerre et le magistrat, il s'entoure d'une pompe toujours plus brillante. La démocratie a fait cette révolution dans les traditions, comme elle a frayé les voies à l'idée impériale. C'est, en effet, le chef du parti démocratique, Marius, qui le premier introduisit des usages nouveaux à Rome. Après son triomphe sur les Numides, il causa un scandale en se montrant à la Curie revêtu de la robe pourpre du triomphateur, rupture absolue avec les respectables coutumes ancestrales². Mais il devait faire encore mieux : Valère-Maxime nous rapporte qu'après son triomphe cimbrique il se servait toujours d'un canthare pour boire, car c'était d'une coupe semblable que faisait usage Liber Pater en retournant victorieusement des Indes avec son thiasé³. Ainsi se mêlaient curieusement la grossièreté plébéienne et le faste hellénistique. L'exemple devait être suivi. Q. Caecilius Metellus Pius, proconsul en Espagne dans la guerre contre Sertorius, célébrait ses victoires par de grands banquets, revêtu de la *toga palmata*, pendant qu'une Victoire apparue du plafond posait une couronne sur sa tête⁴.

Avec Pompée et César, l'invasion des usages hellénistiques sera encore plus manifeste et son succès sera tellement net que le Sénat et le peuple proposent d'eux-mêmes des honneurs extraordinaires à la

¹ Live, XXXVII, 59, 3.

² Perioch. Live, LXVII.

³ Val. Max., III, 5, 6. — Dion Cass., XLVIII, 4, parle de L. Antonius, le vainqueur des peuplades alpines en 42 av. J.-C. qui se vantait d'avoir porté les vêtements triomphaux plus longtemps que Marius.

⁴ Sall., *Hist. fr.*, II, 70; Maur. Plut., *Sertor.*, 22, 2.

mode orientale. Lorsque, en 61, Pompée rentra d'Asie, après avoir vaincu quatorze nations¹, il voulut donner à son triomphe un éclat tout nouveau. Il avait licencié ses troupes parce qu'il ne voulait pas avoir l'air de se servir de son armée pour des fins politiques. Mais n'était-ce pas aussi une rupture avec une tradition, car les soldats devaient comme le général prendre part au triomphe². Avant son retour, les tribuns avaient déjà fait voter une loi l'autorisant à assister aux jeux du cirque avec la couronne d'or et la robe triomphale³. Mais, de lui-même, il cherchait surtout à se montrer l'égal d'Alexandre. Il portait le titre de Magnus⁴, pour être semblable à celui qui, avant lui, avait déjà vaincu l'Asie. En même temps, ses adulateurs lui faisaient plaisir en le rajeunissant. Alors qu'il avait entre quarante et quarante-cinq ans, ils lui en attribuaient trente-quatre, âge de la mort d'Alexandre⁵. Il avait revêtu une chlamyde qui avait appartenu, disait-on, au héros macédonien⁶. Les pancartes élogieuses portées dans son triomphe le comparaient non seulement à Alexandre, mais aussi à Hercule et à Dionysos⁷. Avec Pompée, on peut le dire, la légende d'Alexandre a vraiment conquis droit de cité à Rome. Certes, la vanité de Pompée se plaisait à ces comparaisons glorieuses et à ces honneurs quasi divins. Mais il y a plus, Rome accueille ce faste et ces procédés de glorification. Que l'on songe à cette description du cortège de Pompée par Pline⁸ qui nous montre ce

¹ *Fasti Triumphales*, éd. Pais, Rome, 1920, vol. I, p. 253. Cf. Plut., *Pomp.*, 45, 2.

² Vell. Pat., II, 40, 3.

³ Vell. Pat., II, 40, 4; Dion Cass., XXXVII, 21.

⁴ Il l'a porté après son triomphe sur l'Afrique. Pais, *Fasti Triumphales*, vol. I, p. 234.

⁵ Plutarque, *Pompée*, 46; Appien, *Mithr.*, 116, lui attribue trente-cinq ans, mais il était né en 106 et avait donc quarante-cinq ans en 61.

⁶ Appien, *Mithr.*, 115; Plut., *Pompée*, 45.

⁷ Pline, *N. H.*, VII, 95 : « Verum ad decus imperii romani non solum ad unius viri pertinet victoriarum Pompei Magni titulos omnes triumphosque hoc in loco nuncupari aequa tondum modo Alexandri Magni rerum fulgore etiam Herculis prope ac Liberi Patris. »

⁸ Pline, *N. H.*, XXXVII, 13.

défilé de merveilles, ces chars pleins de pierres précieuses et de perles, ces statues d'or, ces couronnes de perles, cette montagne d'or avec des cerfs et des lions couverte de fruits de tous genres et entourée d'une vigne d'or, le portrait de Pompée fait avec des perles sur son quadrigé, avec sa chlamyde précieuse. L'Imperator devait avoir l'air d'une véritable divinité. Cette glorification fastueuse d'un homme marquait un changement complet dans les sentiments du peuple romain et correspondait bien à l'évolution politique et sociale.

De 61 à 46, l'influence hellénistique allait encore faire des progrès considérables et ils allaient s'afficher lors du quadruple triomphe de César. Il était le dictateur, le conquérant de la Gaule, il avait vaincu ses ennemis, Romains et étrangers, et devenait, en pratique, un monarque. Appien et Dion Cassius nous relatent tous les honneurs que lui décernèrent le Sénat et le peuple à l'occasion de ses victoires : un char de César devait être placé dans le Capitole en face de Jupiter, et on devait élever sa statue en bronze, debout sur un globe terrestre, avec une inscription qui lui donnait le nom de demi-dieu¹. En 45, après sa victoire sur les Pompéiens en Espagne, le Sénat alla jusqu'à lui donner le nom de Libérateur, et un temple consacré à sa personne fut élevé à la Libertas² et un autre à la Clémence où l'on voyait César donner la main à la Clémence³, son nom était inscrit dans les Fastes comme sauveur de la Patrie. Il avait été aussi autorisé à ceindre en toutes circonstances la couronne de chêne et à revêtir continuellement la robe de pourpre⁴. Dion rapporte qu'il eut, lors de son premier triomphe, en 46, à supporter les jazzi de l'armée et des allusions à ses amours et qu'il les prit avec une grande douceur⁵. Il ne faudrait pas croire que ces plaisanteries empêchassent le peuple

¹ Dion Cass., XLIII, 14.

² Dion Cass., XLIII, 44.

³ Plut., *Cæs.*, 57; Babelon, *Monnaies de la Rép. rom.*, II, p. 29, n. 59.

⁴ Appien., *B. C.*, II, 102.

⁵ Dion Cass., XLIII, 20.

de croire à sa nature semi-divine. Il n'y avait, en effet, pour les anciens pas de séparation nette entre le divin et l'humain et on ne se privait pas du plaisir de railler les dieux eux-mêmes. César ne se sentait, certes, pas à l'abri de la jalousie divine et de la destinée : lors de son triomphe gaulois, malgré tout le luxe réuni, malgré les éléphants porteurs de torches¹, il eut un accident interprété comme un sinistre présage : un essieu de son char se brisa², on vit l'Imperator, pour apaiser la colère de Jupiter, gravir à genoux les degrés du temple Capitolin. Mais, le dernier jour du quadruple triomphe, on devait assister à un spectacle étonnant. César vint au soir, après le souper, à son Forum, « ... des sandales aux pieds et la tête couronnée de fleurs, puis retourna chez lui, accompagné du peuple presque entier, à la lueur de torches portées par des éléphants³. » Il y a loin du triomphe traditionnel où le général, la cérémonie terminée, devenait à nouveau un simple citoyen, à cette fête éclatante, de Scipion l'Africain à César. En effet, l'Imperator est maintenant tout autre chose qu'un simple citoyen. Il nous apparaît comme un héros asiatique ou égyptien, comme un nouveau Dionysos. César, comme Pompée, veut être comparé à Alexandre, il se considère presque comme son successeur et son héritier. Il ne lui manquait plus qu'une chose pour être son égal, c'est de porter le diadème. A plusieurs reprises, il se le fit offrir par ses amis, par Antoine lors de ces courses nues des Lupercales auxquelles il assistait, assis sur sa chaise dorée, revêtu de la pourpre royale et tout éclatant de sa couronne d'or⁴. S'il le refusa, ce fut seulement à cause de l'opposition trop vive de certains milieux sénatoriaux et des tribuns⁵. La conjuration montée contre lui ne correspondait absolument pas au sentiment populaire. La tradition répu-

¹ Suét., *Caes.*, XXXVII.

² Dion Cass., XLIII, 24.

³ Dion Cass., XLIII, 22.

⁴ Dion Cass., XLIV, 10 et 11; Suét., *Caes.*, 76, 79.

⁵ E. Pais, *Dalle guerre puniche a Cesare Augusto*, t. 1, p. 313-348 (Rome, 1918).

blicaine était morte, on put le voir le 20 mars, lors des funérailles de César au Forum. Elle avait été vaincue, non seulement à cause de la révolution politique, de la destruction de l'aristocratie, mais surtout parce que la *pompa* hellénistique avait conquis droit de cité à Rome.

On peut dire sans exagération que cette imitation toujours plus profonde du cérémonial hellénistique a frayé les voies à la monarchie. Pompée et César, nous l'avons vu, ont rapporté de leurs séjours en Orient le désir de ressembler à ces rois porteurs du diadème. Les triomphes de cette époque sont une autre cérémonie que ceux du ^{iv} et du ⁱⁱⁱ siècle. Lorsque Pline disait « idem (Liber Pater) diadema regum insigne et triumphum invenit¹ », il exprimait une grande vérité. Liber Pater représente non seulement Dionysos, mais il porte en lui toute la conception hellénistique de la souveraineté et de la gloire. C'est bien par la cérémonie triomphale que l'idée de la monarchie a pénétré et s'est installée dans la cité romaine². Elle a frayé les voies à l'Empire en faisant converger sur des Imperatores, comme Pompée et César, l'éclat des royaumes orientaux. En 34, on vit à Alexandrie Marc-Antoine, à son retour d'Arménie, célébrer un triomphe somptueux, où il apparut sous l'aspect de Bacchus³ en compagnie de Cléopâtre. Octavien se servit de cette innovation pour accuser son adversaire de n'être plus un bon Romain et pour exciter contre lui le sentiment national. Mais Antoine n'était sans doute pas si loin des conceptions de César, il continuait cette orientalisation de l'État romain que le vainqueur de Pompée avait poussée très loin.

¹ Pline, *N. H.*, VII, 191. — Tertullien, *De Cor. Mil.*, VII, ira jusqu'à dire qu'on attribue à Dionysos l'invention de la couronne de laurier : « Sed et alias Liberum Principem coronae plane laureae, inque ex Judis triumphavit etiam vulgus agnoscit, cum dies in illum sollemni Magnam appellat Coronam. »

² Cf. Mrs Arthur Strong, *Apotheosis and After life* (Londres, 1915), p. 64 et suiv.

³ Plut., *Ant.*, 50, 2; Vell., II, 82, 4; Dion Cass., XLIX, 40 à 42.

Mais, à ce moment-là déjà, il ne devait plus y avoir qu'un seul Imperator à triompher.

Le triomphe, en effet, devient une institution monarchique. Depuis 43 av. J.-C., ce sont les triumvirs qui décident du droit de célébrer la cérémonie. En 38 av. J.-C., quand Ventidius a vaincu les Parthes en qualité de proconsul, ce fut pour Antoine dont il était le légat que le Sénat décréta des supplications. Ventidius ne put triompher qu'avec l'autorisation d'Antoine¹. De même Domitius Calvinus, en 36, célébra son triomphe espagnol grâce à la permission d'Octave². Après les victoires navales d'Agrippa sur Sextus Pompée, Octave fit dans Rome une entrée triomphale : on lui éleva une statue d'or sur le Forum en vêtement de triomphateur³, et le Sénat lui accorda le privilège de porter une couronne de laurier et de banqueter avec sa femme et ses enfants dans le temple de Jupiter Capitolin⁴. Agrippa n'eut droit qu'à des récompenses accordées par l' « Imperator, Divi-filius ». En 29 av. J.-C., Octave célébra les 13, 14, 15 août trois triomphes, le premier pour sa victoire dalmate, le second pour Actium, le troisième pour la défaite de Cléopâtre et la conquête de l'Égypte⁵. Celui-ci fut le plus brillant et il innovait vraiment : son collègue comme consul, Valerius Potitus, et les sénateurs venaient derrière le char du triomphateur alors que, selon l'antique tradition, ils auraient dû marcher devant. Celui qui allait être proclamé Augustus marquait donc nettement la différence entre lui et ses prédécesseurs. D'ailleurs, en 19 av. J.-C. avec le triomphe de L. Cornelius Balbus se terminent les fastes inscrits sur les pilastres de la Regia⁶.

¹ *Fasti Triumphales*, éd. Païs, t. I, p. 295.

² *Ibid.*, p. 296 ; cf. Dion Cass., XLIX, 21.

³ Appien, *Bell. civ.*, V, 430.

⁴ Dion Cass., XLIX, 45.

⁵ *Fasti Triumphales*, éd. Païs, t. I, p. 305 ; Suét., *Aug.*, 22 ; Dion Cass., LI, 21.

⁶ *Fasti Triumphales*, éd. Païs, I, p. 816.

C'est à Auguste et à ses successeurs seuls qu'allaient être réservés les honneurs triomphaux en même temps que le titre d'Imperator¹. Auguste décida de se faire couronner de lauriers pour chaque victoire d'un de ses légats². Pour remplacer la gloire de l'entrée triomphale, il institua une sorte de récompense pour les généraux, les *ornamenta triumphalia*. Ce fut cet honneur qui fut attribué à Agrippa en 12 av. J.-C., alors qu'il avait par trois fois refusé le triomphe³, à L. Calpurnius Piso⁴ en 11, à P. Sulpicius Quirinus et à L. Domitius Ahenobarbus en 2 av. J.-C. Ces ornements furent par la suite distribués avec une très grande profusion non seulement à des généraux, mais à des fonctionnaires civils. Sous Claude, ils étaient tombés dans un discrédit complet⁵. La différence entre le prince et les autres devenait si grande que la concession des triomphes ne fut même plus accordée aux membres de la famille impériale. Drusus, vainqueur des Germains, n'eut droit qu'à l'*ovatio*⁶. Si Tibère put remporter deux triomphes en 8 et en 12 de notre ère⁷, Germanicus fut le dernier à en célébrer n'étant pas empereur⁸. Seul, le prince devait désormais avoir ce droit. C'était logique. Il était, en effet, un triomphateur perpétuel. Il en avait les insignes et il était supposé en avoir la nature divine⁹. C'est ainsi qu'apparaît Tibère sur le Grand Camée de France, avec la couronne et comme un dieu, entouré des membres de sa famille¹⁰. Dans l'Apothéose, l'Empereur reste

¹ Junius Blaesus, en 22 ap. J.-C., fut le dernier général qui ne fût pas membre de la famille impériale à porter le titre (Tacite, *Annales*, III, 34).

² Dion Cass., XLVIII, 16.

³ Dion Cass., LIV, 24.

⁴ Cf. Pais, *Fasti Triumphales*, vol. I, p. 323.

⁵ Suét., *Claud.*, 24; ils furent donnés par Claude à Silanus.

⁶ Suét., *Claud.*, I; Dion Cass., LIV, 33.

⁷ Dion Cass., LV, 6, et Suét., *Tibère*, 20.

⁸ Tacite, *Ann.*, II, XLI : « Caelo L. Pomponio consulibus, Germanicus Caesar a. d. Kal Junius triumphavit de Cherusceis Chattisque ... »

⁹ M^{rs} Arthur Strong, *Apotheosis and After life*. Londres, 1923, p. 69.

¹⁰ Babelon, *Le Cabinet des Antiques* (Paris, 1887), pl. I. Cf. Furtwängler.

en somme un triomphateur pour la vie éternelle. La cérémonie devait subsister jusqu'à Dioclétien, mais il est facile de voir que sa signification était entièrement altérée.

Depuis les premiers temps de la République jusqu'à l'Empire chrétien, la cérémonie triomphale a donc continué à se dérouler. Pour les Romains, il n'y avait pas de rupture dans leur histoire et le contraste entre le triomphateur de l'époque ancienne et l'Empereur n'apparaissait pas nettement. Les différences tranchées que nous établissons n'existaient pas pour eux. Toute cette évolution s'est faite peu à peu et par des innovations de détail. Il semblait tout naturel, pour célébrer les victoires remportées sur l'Orient, d'emprunter à ces monarchies syrienne et égyptienne leur faste et leur éclat. Cette imitation a passé très aisément du rite dans l'esprit même de la cérémonie. Il serait faux de dire que ces triomphes somptueux du 1^{er} siècle avant notre ère ont amené la naissance de l'idée impériale. Il faudrait plutôt dire qu'ils marquent les uns après les autres les progrès de la glorification exclusive d'un homme. L'influence hellénistique a habitué le peuple romain à considérer le triomphateur non plus seulement comme l'incarnation de Jupiter pendant la cérémonie, mais comme un véritable héros grec, comme un demi-dieu. Ainsi, avec leur robe de pourpre et leur diadème, le César est tout à la fois un triomphateur romain et le successeur des rois hellénistiques.

Adrien BRUHL.

Die Antike Gemmen., pl. LVI, représentation de l'apothéose d'Auguste, et pl. LXVI, le triomphe de Claude et Messaline.

LE SATYRE ET LA MÉNADE ÉTRUSQUES

I

Le thème du Satyre et de la Ménade a joui d'une singulière faveur dans l'art étrusque¹ des ^{vi}^e et ^v^e siècles. Aucun sujet n'était plus conforme à son génie; aucun ne pouvait mieux manifester ses dons essentiels de mouvement et de réalisme. Avec les diverses représentations d'Herclé, les Amazones, Harpies, Typhons et Gorgones, il complète le répertoire, assez restreint, où les artistes ionisants d'Italie puisaient leurs éléments de décoration. La terre cuite et le bronze ont également servi. Partout, couronnant la corniche des temples, surmontant le couvercle des lèbès funéraires, ornant les trépieds et les candélabres, le couple se répand en gestes comportés. Danse rituelle, a-t-on dit. De tous les fragments disjoints qui sont parvenus jusqu'à nous, peut-on reconstituer un ensemble chorégraphique, dont ils nous montreraient les figures successives? Mrs Van Buren, dans l'introduction de son précieux travail *Figurative terracotta revetments in Etruria and Latium*², l'a tenté. « Le premier mouvement, dit-elle, l'invitation à la danse, est représenté par une poignée³ où le Satyre, pourvu de sabots de cheval, bondit joyeusement vers la Ménade qui, surprise, s'élance pour fuir. La Ménade s'est presque rendue dans le groupe de Rosarno Medma⁴; elle laisse le Satyre l'en-

¹ Nous employons ce terme dans le sens large qu'autorise le titre de M. Pericle Ducati : *Arte Etrusca*. Au ^{vi}^e et au ^v^e siècle, une même civilisation recouvre l'Étrurie, le Latium et la Campanie.

² Londres, Murray, 1921, p. 5.

³ *Guide du Musée de Naples* (Reitsch), fig. 82.

⁴ *Notizie d. Scavi*, 1913, Suppl., p. 121, fig. 167.

tourer de ses bras. » Suivraient les antéfixes de Faléries, Satricum et Lanuvium, où Satyre et Ménade cheminent enlacés. « Mais la phase finale est figurée par un bronze du New-York Metropolitan Museum : la Ménade est assise comme sur un trône sur l'épaule du Satyre vainqueur, qui lui-même est vaincu à son tour. » Certes, l'hypothèse d'un enchaînement continu est séduisante. Il n'est pas impossible, pourtant, que chacun de ces motifs soit né isolément en Italie, reflet fidèle d'un modèle grec ou création plus ou moins spontanée du génie étrusque, et se soit développé pour son compte. C'est une des conclusions qui résulteraient peut-être de l'étude des origines de quelques-uns de ces monuments.

M. Graillot, dans son compte-rendu des fouilles de Satricum¹, a replacé tout le cycle dans le vaste courant qui l'a produit. Il a prouvé avec beaucoup de force qu'il dérive de la civilisation ionienne. Les Ioniens ont aimé représenter sur leurs monnaies et les bas-reliefs de leurs édifices les burlesques ébats d'une Ménade et d'un Satyre. Un diable barbu et chevelu s'approche d'une Nymphe sur les pièces d'argent de Létè en Thrace; il la prend par le poignet, lui caresse la joue². Les monnaies de Thasos montrent le même Satyre emportant la même Nymphe dans ses bras³. Cette poursuite figure encore sur les métopes du temple d'Assos⁴, qui remontent à la seconde moitié du vi^e siècle. Quand nous aurons ajouté un relief de Delphes, connu seulement par un dessin reproduit dans Müller-Wieseler⁵ et dédaigné par Furtwängler — l'on y voit réunies à côté l'une de l'autre la scène des monnaies de Thasos et celle des monnaies de Létè — nous aurons épuisé la liste de ce qu'on peut appeler les sources générales de nos

¹ *Mélanges de l'École française de Rome*, 1896, p. 148 et suiv.

² Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, 3^e partie, pl. L. Cf. Kuhnert (Roscher, IV, col. 446).

³ Babelon, *loc. cit.*, 3^e partie, pl. LV.

⁴ Clarke, *Papers of the arch. Inst. of America* I (1882), pl. XXI, et p. 117.

⁵ Denkmäler, II, 472.

bronzes et de nos terres cuites. Mais ce serait méconnaître un des caractères les plus profonds de l'art étrusque que de croire qu'il se contentait d'influences aussi vagues. Il ne s'agissait pas de broder sur un thème initial qu'on développe à sa fantaisie. Quand l'Étrusque



FIG. 1. — BRONZE
DU METROPOLITAN MUSEUM
DE NEW-YORK.

imite, il le fait avec une exactitude scrupuleuse, et c'est seulement à l'intérieur, pour ainsi dire, de son imitation, dans le même temps qu'il copie consciencieusement les gestes, le costume et toutes les particularités matérielles, qu'il manifeste son originalité, qui est extrême, mais impondérable. On est donc autorisé à chercher, pour chacun de ces exemplaires, autre chose qu'une inspiration sans contenu précis; on a le droit de soupçonner chaque fois un modèle, traduit avec un soin qui pourtant a laissé se glisser d'intéressantes erreurs.

Voici par exemple un petit bronze du Metropolitan Museum de New-York¹ (fig. 1). C'est lui que Mrs Van Buren interprétait, tout à l'heure, comme la dernière phase de la danse rituelle, ou le triomphe de la beauté. Le Satyre a mis un genou en terre et porte une Ménade, sensiblement plus petite que lui, à demi assise sur son épaule gauche. Elle tient les deux bras levés; la main gauche a disparu, la droite se présente la paume en avant, le pouce écarté, les autres doigts joints.

¹ Greek, *Etruscan and Roman Bronzes*, Metropolitan Museum (1913, G. Richter), n° 61. Cf. Salomon Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, e. 62.

Le Satyre, la tête renversée en arrière, la contemple fixement. Miss Richter lit dans le regard du Satyre une expression suppliante, et dans le geste de la Ménade un refus plein de dignité : « She raises her hand, as if to ward off his advances. » Nous ne pouvons souscrire à cette interprétation. On est frappé d'abord, quand on examine ce groupe avec le seul souci de l'étudier en lui-même, par un effet de contraste très net entre l'aspect des deux personnages. Il y a dans l'attitude du Satyre une vivacité et même une souplesse qui font d'autant mieux ressortir la raideur quasi hiératique de la Ménade. Elle se tient toute droite, à peine assise, à peine animée. On dirait le Palladium sur l'épaule de Diomède. Il faut donc se garder d'imaginer entre elle et son compagnon aucune relation de comédie. Cette main levée — l'autre était peut-être semblablement ouverte ou tenait une fleur ou un fruit — n'est pas un geste de dénégation. Tout son maintien est celui de la prière; c'est une orante qui rappelle aussi bien plusieurs œuvres de la sculpture archaïque que certaines figures des sarcophages de l'âge classique¹. Or, il ne s'agit pas ici, évidemment, d'invoquer le Satyre, qui ne sert que de marche-pied, et dont tout le rôle est de contempler, humble comparse, une scène qui se joue par-dessus sa tête entre la Ménade et un troisième personnage qu'on ne voit pas.

Parmi les sources plus haut citées, il est assez étonnant que ne figure pas la céramique. Or, c'est précisément la céramique qui peut fournir la solution cherchée. Une scène de vases attiques à figures noires, signalée par Heinrich Bulle dans son étude *Die Silene in d. archaischen Kunst d. Griechen*², est liée de la façon la plus étroite aux origines de notre bronze. Elle est surtout composée d'amphores, mais comprend également une coupe et une olpè. Les scènes

¹ Voir E. Saglio, art. *Adoratio* du D et S, p. 80, fig. 119.

² 1893, p. 56. Voici la liste, partiellement corrigée selon les catalogues plus récents : Munich, 434, 546, 651, 1348; — Würzburg, III, 295; — British Museum, B 206, 265, 478, 555. Schöne, Museo Bocchi, 93. Cf. Gerhard, *A V*, 172.

dionysiaques qui sont peintes sur ces vases, parfois associées au Jugement de Paris ou au Retour d'Héphaïstos, comportent toutes, sauf une¹, la présence, au centre de la composition, du dieu. Couronné de lierre, muni du canthare et du cep de vigne, immobile ou conduisant un quadriges, il écoute, impassible, le concert qu'un cortège de Ménades, assistées d'un nombre égal de Satyres, joue en son honneur. Les couples sont répartis symétriquement de part et d'autre de Dionysos. Ici, un Satyre saisit la Ménade par la taille; là, il la porte dans ses bras; ailleurs, il se baisse et la soulève du sol; là, enfin, il la porte sur son épaule gauche, marche vers Dionysos et s'arrête un genou en terre. C'est ce dernier cas qui nous occupe (fig. 2).

Notons d'abord qu'ici nous retrouvons la même inégalité d'importance entre Satyres et Ménades qui nous avait frappé dans l'examen du bronze de New-York. Le mot que Gerhard emploie au sujet des premiers : « gefällige », obligeants, est fort exact. Ces bons Satyres s'associent de leur mieux à des rites auxquels ils n'ont qu'une part subalterne. C'est la conception essentielle du thiasse bachique, duquel les Satyres, primitivement, étaient exclus. Ce que dit Miss Lawler, dans son remarquable *Essai sur les Ménades*², où elle s'inspire surtout de la céramique à figures rouges, est d'autant plus vrai des vases à figures noires, où sont représentés des rites moins évolués. L'auteur insiste sur les vains efforts que font les Satyres pour entrer dans la danse, troubler la fête, attirer l'attention sur eux, se rendre utiles. « Le plus souvent, ils ne sont pour ainsi dire que des personnages accessoires du thiasse. »

Il y a incontestablement, entre figures peintes et figure sculptée, des différences de détail. Le costume et la coiffure de la Ménade ne correspondent pas exactement. Sur les vases, elle ne porte pas l'himation; seul un chiton brodé l'enveloppe et la moule jusqu'aux talons. Mais le manteau dont est paré la Ménade de bronze

¹ L'olpè 478 du British Museum

² *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. VI (1927), p. 106.

rappelle de très près, par la façon dont il est jeté sur l'épaule et la disposition des plis par devant, certains reliefs étrusques du même



FIG. 2. — AMPHORE DU BRITISH MUSEUM, B. 206.

métal¹. Ici les cheveux sont couronnés de lierre, là d'un filet orné de

¹ Cf. en particulier, *Catalogue of the Bronzes of the British Museum* (Walters, 1899), n^{os} 612 et 613. A côté de ces différences, notons une ressemblance remarquable. La Ménade de bronze n'a pas les pieds nus; elle n'est pas non plus chaussée du *calceus repandus* des Étrusques; elle porte, comme quelques-uns des antéfixes de Satricum, « la souple babouche des femmes d'Ionie ». Or, les Ménades de nos vases sont semblablement chaussées.

trois rosettes. Est-il besoin de supposer qu'un autre vase de la même série, aujourd'hui disparu, présentait déjà les mêmes singularités? Disons plutôt que nous avons affaire à deux techniques différentes, qui impliquent des conventions souvent inconciliables; ces conventions, on le conçoit, sont déterminées avant tout par les qualités respectives de la matière employée. Un sujet ne peut passer de l'une à l'autre technique sans se modifier. D'ailleurs, la peinture, en devenant bronze, se heurtait aux traditions de l'art qui la traduisait en son langage. Le ciseleur avait appris à disposer la coiffure et les plis du vêtement selon certaines règles; il ne renonçait pas facilement à sa routine. On pourrait expliquer de même un écart d'interprétation beaucoup plus grave. Le geste adorateur de la Ménade n'a pas d'équivalents sur les vases peints, qui la représentent dans sa fonction de musicienne, avec la double flûte ou les crotales; mais plusieurs bronzes étrusques en offrent la réplique¹.

Quoi qu'il en soit, l'attitude du Satyre agenouillé et portant la Ménade sur l'épaule (toujours gauche) est si exceptionnelle que l'hypothèse d'une filiation plus ou moins directe semble extrêmement plausible. Il est remarquable que plusieurs des vases recueillis par Bulle ont été trouvés à Vulci, où fleurissaient de très actives *officinae aerariorum*. Et précisément parmi ces derniers vases figure le seul, l'olpè du British Museum (fig. 3), où le groupe du Satyre et de la Ménade apparaisse isolé, détaché du thiasé, à l'écart de Dionysos — comme le bronze de New-York. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de conclure que cette olpè a seule fourni le motif. C'est un des traits les plus caractéristiques de l'imitation des Étrusques que celui qui consiste à découper, dans un ensemble cohérent, un élément particulier, et se l'approprier sans tenir compte du reste. On ignore par quelle mystérieuse antipathie la personne de Dionysos répugnait à leur esprit. Des scènes dionysiaques qu'introduisait chez eux la céramique étrangère, ils détachaient Satyres et Ménades pour les rendre à l'indé-

¹ Cf. Walters, *loc. cit.*, nos 450 et 613.

pendance dont ils avaient joui à l'origine, libres et vagues personifications des forces créatrices de la nature, avant d'être entraînés dans l'orbite du dieu thrace. Ou plus exactement ils ne font que



FIG. 3. — OLPE DU BRITISH MUSEUM, B. 478.

passer sous un autre maître, Hercélé¹. A vrai dire, nous ne savons pas ce que ce groupe pouvait signifier à la conscience religieuse des Étrusques. Mais on imagine assez bien pour quelles raisons décora-

¹ Voir Bayet, *Mélanges de l'École française de Rome*, 1922, *Hercule funéraire*, p. 248 et suiv.

tives ils l'ont choisi. Cette composition en quelque sorte pyramidale, ce mouvement de bas en haut qui s'y dessine, semblaient le destiner tout naturellement à surmonter un trépied ou un candélabre.

II

Les antéfixes du type du Satyre et de la Ménade, qui constituent l'un des trésors les plus précieux du Musée du pape Jules, sont beaucoup mieux connus que le petit bronze qui nous a retenu jusqu'ici. Pourtant, malgré le grand nombre d'études dont ils ont déjà fait l'objet, il ne sera peut-être pas inutile d'essayer, en considérant les particularités pour ainsi dire locales des divers modèles exposés, de retrouver le sens d'une évolution qui permette de les classer.

Ces antéfixes, ou fragments d'antéfixes, ont été exhumés en huit points différents du monde antique, l'un en Grèce, à Olympie, les autres en Italie. Réservons pour le moment la découverte d'Olympie. Il a longtemps été de mode d'y faire remonter, *a priori*, la source de tout le reste. Vers 1890, toutes les réussites étaient portées au compte du génie hellénique, les plus grossières copies seules imputées à l'art étrusque. On a depuis réagi contre cette tendance. L'acrotère d'Olympie (car Furtwängler considère ce groupe comme un acrotère, non comme un antéfixe¹) a d'abord été attribué au Trésor de Métaponte. Mais les ruines de ce Trésor n'ont rien livré de semblable. Le plus récent travail sur la question, *Decorative terracota revetments in Greece*², lui assigne une origine purement italienne. « Il est certain, écrit l'auteur, qu'il a orné le Trésor d'une ville d'Italie... Il est possible qu'il ait été modelé sur place par des artisans grecs pour des clients italiens qui voulaient décorer leur monument... des mêmes figures qu'ils avaient l'habitude de voir dans leur pays. » Nous reviendrons tout à l'heure sur ce point, armé de quelques remarques de style. C'est seulement après avoir introduit un peu de clarté dans

¹ *Meisterwerke*, p. 251.

² Par Mrs Van Buren, 1923, p. 49.

les données incontestablement italiennes que peut-être nous pourrions établir que l'acrotère d'Olympie se place au début, ou au milieu de la série.

En Italie, des fragments d'antéfixes ont vu le jour en deux endroits de Faléries, dans les ruines du temple dit de Mercure (Sassi Caduti)¹ et dans celles du Petit Temple sur l'Acropole (Contrada Vignale)²; à peu de distance de ce Petit Temple, sur l'emplacement d'un autre temple plus grand, on a trouvé un moule³ qui, pour la démonstration, équivaut à un antéfixe. Un fragment de même nature a été découvert à Rome même, dans l'île Tibérine, parmi les restes du Temple d'Esculape⁴. Quelques débris, dont on ne peut rien tirer, ont été signalés à Velletri⁵. Le temple de Junon Sospita à Lanuvium a fourni un exemplaire de grande valeur⁶. Mais la plus importante contribution a été celle du Temple de Mater Matuta à Satricum⁷. Tous ces antéfixes présentent les caractères d'une parenté évidente : chacun montre une Ménade et un Satyre enlacés qui marchent vers la droite. Partout le Satyre est nu, partout la Ménade porte un long chiton brodé. Mais chaque exemplaire se distingue du voisin par les nuances les plus délicates; le port de la tête, le mouvement des bras, l'allure, les ornements, tout est minutieusement varié. Et cependant Mrs Van Buren a eu raison de partager la collection en deux catégories très nettes⁸. Il y a le type de Faléries (Temple de Mercure) et le type de Satricum. Cette division une fois établie, les autres éléments se rangent sans peine d'un côté ou de

¹ A. della Seta, *Museo di Valle Giulia*, 1918, p. 170, n°s 12468 et suiv.

² *Ibid.*, p. 177, n°s 7206 et suiv., 7216.

³ *Ibid.*, p. 182, n° 7244.

⁴ *Notizie d. Scavi*, 1896, p. 38, fig. 12.

⁵ *Ibid.*, 1913, p. 76.

⁶ Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 250.

⁷ Della Seta, *loc. cit.*, p. 262 et suiv., n°s 10257, 10258, 10261, 10263, 10266, 10255, 10265, 10269, 10264, 10260, 10262, 10268, 10270 et suivants.

⁸ Van Buren, *loc. cit.*, p. 24 et suiv.

l'autre. Nous ne nous écarterons de la classification de Mrs Van Buren que sur quelques points de détail : les fragments du Petit Temple de Faléries et celui de l'île Tibérine se rapprochent selon nous beaucoup plus du Temple de Mercure que du type de Satricum. La tête de Ménade et les diverses trouvailles de Vellettri sont trop peu significatives pour pouvoir être utilisées. Enfin nous ajoutons à la liste le moule du Grand Temple de Faléries. Proposons donc la répartition suivante :

1° Temple de Mercure, Petit Temple, Grand Temple de Faléries ; Rome.

2° Lanuvium ; Satricum.

Du premier type, malheureusement, il ne subsiste qu'un exemplaire entier (fig. 4). Tout le reste est dans un état d'émiettement qui ne permet guère que des conjectures. Il semble bien pourtant que si l'on fait abstraction de la tête du Satyre et de la Ménade, et de l'attribut qu'ils tiennent à la main, le groupe se répète, identique à lui-même, sur les trois temples de Faléries, et à Rome. La Ménade est à la gauche du spectateur, le Satyre à droite. Le bras gauche du Satyre est replié, et porte à hauteur de la taille une corne à boire, ou quelque autre objet. Sa main droite apparaît au-dessus de l'épaule droite de la Ménade. Le bras droit de la Ménade est replié, et porte à hauteur de la taille un objet. Sa main gauche apparaît au-dessus de l'épaule gauche du Satyre. Il suffit de décrire le *στυλῆγμ* des deux personnages pour faire ressortir l'inflexible symétrie qui les joint l'un à l'autre. Un autre caractère assez remarquable du groupe est l'extrême longueur du pas. Les fragments les moins éprouvés correspondent généralement à la partie gauche du corps de la Ménade ; on peut juger, par l'inclinaison de sa jambe droite, du mouvement très rapide qui l'emporte. Le Satyre est beaucoup plus endommagé. Toutefois l'antéfixe du Petit Temple et le moule du Grand Temple de Vignale montrent qu'il était pourvu de sabots ; il n'est pas trop téméraire, étant donnée la fixité de ce premier type, de généraliser la res-

marque là où la partie inférieure du corps a disparu : le Satyre du premier type était à pieds de cheval.

En regard de cette uniformité fondamentale, les ornements témoignent d'un visible effort de discrimination. La Ménade et le Sa-



FIG. 4. — ANTÉFIXE DU PETIT TEMPLE DE FALÉRIES.

tyre sont munis l'un et l'autre d'un ustensile propre à une fête ou à un sacrifice. La Ménade de Rome porte une sorte de boîte carrée difficile à identifier. Mais à Faléries le doute n'est plus possible : c'est tour à tour un plat, un bol, une outre, une fleur, une couronne, un cochon de lait. Un même souci de variété, réduit à s'exercer dans des détails imperceptibles, a diversifié toutes les têtes. Elles révèlent une finesse de pinceau qui les rend, de l'avis de tous, supérieures même à celles de Satricum. C'est ici que l'expression du visage est la plus saisissante. Le dessin a conservé sa netteté, et les couleurs leur

éclat. Qu'on observe surtout la minutie avec laquelle les coiffures sont traitées. La description de Mrs Van Buren est excellente¹. Telle Ménade « porte une raie et des bandeaux; une autre des ondulations horizontales délicatement frisées; une troisième une frange de petites boucles séparées qui s'allongent au-dessus des oreilles; les cheveux de la quatrième sont divisés en deux masses compactes sur le front, etc... ». Ce sont de véritables miniaturistes qui ont travaillé à décorer ces figurines.

∴

Le deuxième type, Lanuvium et Satricum, se distingue avant tout par l'exubérance du geste (fig. 5). Selon le mot de M. Della Seta, ici « l'art parle avec le corps² ». La différence de type tient probablement à une différence de fabrication : il semble qu'à Faléries chaque moule ne pût produire qu'une seule sorte d'antéfixes, au lieu qu'à Satricum seuls le tronc et les jambes sont façonnés en série; on obtient ainsi, avec un petit nombre de moules, des combinaisons inépuisables. Le caractère essentiel du second type est que les bras sont dégagés des liens rigides qui les entravent dans le premier. Rejetant les attributs qui les encombraient, ils s'essaient aux mouvements les plus libres, les plus vivants, les plus expressifs. On croirait suivre les étapes d'un progressif affranchissement. Plusieurs antéfixes de Satricum, nos 10257, 10258, 10261, reproduisent la disposition générale du type de Faléries. Sans doute, divergence notable, le Satyre, ici comme sur tous les exemplaires de la seconde catégorie, a des pieds humains. Une autre est dans l'allure infiniment plus souple, et comme détendue, de la démarche. Mais le Satyre et la Ménade sont enlacés de la même façon. Par exemple, au n° 10258, les bras sont placés comme à Faléries : chaque personnage du couple a le bras extérieur replié à la ceinture et l'autre passé autour du cou de son ou

¹ Van Buren, *loc. cit.*, p. 26.

² Della Seta, *loc. cit.*, p. 263.

de sa partenaire. Pourtant la main droite du Satyre ébauche un geste qui exprime peut-être le contentement, mais qui certainement est une première manifestation d'indépendance plastique. Au n° 10257,



FIG. 5. — ANTÉFIXE DE SATRICUM.

le bras gauche quitte l'épaule de la Ménade, la main s'ouvre et marque la surprise. Plus loin (n° 10261) voici que la Ménade, de sa main gauche, s'empare du poignet gauche du Satyre. Le n° 10266 montre la Ménade, à gauche cette fois, fidèle à la même attitude, mais celle du Satyre est profondément modifiée : il s'arrête dans son

élan, se penche en avant, pose la main sur son genou ployé. L'on arrive ainsi à des compositions qui ne présentent plus que des rapports lointains avec le schème du premier type. La coquetterie (n° 10263) avec laquelle la Ménade cède aux familiarités du Satyre est rendue par des gestes neufs. Il en est de même du n° 10253, intéressant à plus d'un titre. Le Satyre, planté sur ses deux pieds, se retourne vers la gauche et tâche d'entraîner de ce côté la Ménade, qui fait face à droite. On a voulu voir¹, dans cette scène de lutte, une exception à la loi constante à laquelle tous les antéfixes « Satyre et Ménade » obéissent, qui est d'être dirigés vers la droite. Cette loi étonnait. On eût voulu que de chaque côté du temple la course se poursuivît de façon à faire converger au fronton les deux équipes. On cherchait des antéfixes allant vers la gauche, et l'on s'est emparé du groupe en question. Mais, à le bien prendre, il ne marque pas plus un mouvement vers la gauche qu'un mouvement vers la droite. On y voit seulement que le rythme général subit une sorte de temps d'arrêt, d'hésitation, qui ne va pas jusqu'à s'opposer à lui.

Il y aurait beaucoup à dire de l'antéfixe de Lanuvium : il a surtout retenu l'attention des archéologues à cause de la panthère qui gambade aux pieds de la Nymphe. Cette introduction d'un animal dans le sujet du Satyre et de la Ménade inspire à Furtwängler² un rapprochement curieux avec deux acrotères de Délos, représentant l'un Borée et Orithyie, l'autre Eos et Céphale, au-dessous desquels sont figurés, ici un chien, là un petit cheval. Cet élément ajouté est le signe évident d'une influence nouvelle. Mais au point de vue qui nous occupe, l'antéfixe de Lanuvium présente une particularité digne de remarque. Le Satyre et la Ménade se tiennent embrassés selon les règles du type I et de quelques représentants du type II. Toutefois, de sa main gauche libérée, le Satyre fait un mouvement très significatif : il abrite son regard de l'éclat de la lumière, « comme s'il regardait au loin ». Geste à la fois vivant et rituel. On a pu, d'après

¹ Della Seta, *loc. cit.*, p. 264.

² *Meisterwerke*, p. 250.

une glose d'Hésychius, en retrouver le sens originel¹. Il a été démontré que l'ὑπόσκαπος χεῖρ intervenait dans une danse satyrique, σκαπὸς ou σκώπειν. Toujours est-il que par là le style de Lanuvium se rapproche de celui de Satricum : tous deux sont caractérisés par le souci de renouvellement, par la faculté d'inventer des formes.

Pour en finir avec les antéfixes du type II, qui « parlent avec le corps », notons qu'il n'était pas besoin à Satricum des subtiles nuances qui différencient les visages de Faléries. L'art y est peut-être moins délicat, moins raffiné. La barbe du Satyre, au lieu que toutes les mèches en soient marquées distinctement, est traitée, si l'on peut ainsi s'exprimer dans de si petites proportions, par masses. Les attributs sont moins nombreux, moins variés : un serpent ondule contre la jambe du Satyre, des crotales claquent dans la main de la Ménade ; à cela se bornent les accessoires. Et l'on ne peut s'empêcher d'approuver les artistes de Satricum de s'être dispensés d'un soin inutile : ces figures étaient faites pour être vues à une hauteur de plusieurs mètres, où s'effaçaient les détails trop menus.

..

En résumé, les deux types d'antéfixes s'opposent non seulement par des caractères matériels ; l'esprit qui les anime est différent ; la technique du moule total s'oppose à celle du moule fragmentaire ; on peut parler, à bon droit, de deux écoles. Faut-il croire qu'elles se sont développées parallèlement, s'ignorant l'une l'autre ? Si nous avons insisté sur les divergences, c'est que les ressemblances sautent aux yeux. Même nous avons retrouvé, avec quelques modifications, le premier type à la base du second². Cela étant, rien de plus probable qu'une filiation assez étroite. D'un côté, une manière de canon rigide et comme consacré reproduit chaque fois avec une fidélité scrupuleuse, au mépris de la monotonie et de l'uniformité. De l'autre, un

¹ *Journal of Hellenic Studies*, XIII, p. 316.

² Réciproquement, un fragment de Faléries non catalogué, représentant une jambe de Satyre sur laquelle est posée une main, semble provenir d'un antéfixe analogue au n° 10266 de Satricum.

besoin de variété, des attitudes nuancées, un rythme changeant, l'épanouissement d'une fantaisie charmante. Il n'est pas difficile de conclure. Le type de Faléries remplit exactement la définition de l'archaïsme; repris, quelques décades ou quelques années plus tard, par des artistes peut-être mieux doués, transformé, assoupli, mûri, et réalisé selon toutes les possibilités qu'il impliquait, il aboutit enfin à la savoureuse vivacité des chefs-d'œuvre de Satricum.

Une considération jusqu'à présent laissée dans l'ombre confirme le sens de cette évolution. Les Satyres ont ici des sabots de cheval, là des pieds d'homme. Certes, cette différence ne crée pas une preuve irrécusable de l'ancienneté des uns et de la nouveauté des autres. On sait trop bien, par l'étude des peintures à figures noires, que le sabot de cheval, qui est constant dans les représentations primitives et cède la place au pied humain à mesure que la figure entière s'humanise, reparait, par souci d'archaïsme, sur certains vases attiques¹. Mais, si les sabots ne garantissent pas absolument l'antériorité du type, du moins ils constituent une présomption sérieuse. Une remarque, en apparence saugrenue, s'impose. Regardons le groupe de Faléries. On ne peut pas ne pas être frappé de ce qu'il y a de forcé, de mal équilibré, de peu naturel, dans l'attitude du Satyre. C'est que les sabots de cheval ne servent pas à marcher, mais à sauter. Les Grecs ne s'y trompèrent pas. Leurs Satyres font mille cabrioles, mais jamais ne s'évertuent, comme celui que nous voyons ici, à mettre d'accord leurs gambades avec le pas assuré d'une Nymphé. Au fond, l'on saisit dans cet exemple un cas particulier du vaste problème des Centaures et des Satyres²; ils ont une origine semblable, représentent au point de départ les mêmes énergies vitales, associent pareillement la nature de l'homme et celle du cheval; mais l'évolution de leur type était destinée à se faire en sens contraire, les Centaures développant toute leur réalité animale, les Satyres tout leur contenu humain. Lorsque, par suite d'une influence sur laquelle nous

¹ Cf. Kuhnert, *loc. cit.*, col. 450.

² Cf. Bulle, *loc. cit.*, p. 30.

reviendrons, on décida d'imposer au Satyre cette cadence régulière, il était fatal qu'après les hésitations d'une école plutôt conservatrice, le premier perfectionnement introduit par des artistes épris de nouveauté fût de substituer, à ces sabots de cheval, des pieds d'homme.

Nous avons essayé de nous orienter parmi les divers antéfixes que le sud de l'Étrurie et le Latium ont exhumés. Certes, on n'en a trouvé qu'une partie sans doute infime. Mais sous réserve des lacunes que l'avenir peut-être comblera, nous entrevoyons les caractères du thème dans sa phase primitive et dans sa maturité. Qu'on se reporte maintenant à l'acrotère d'Olympie¹. Deux des fragments, la tête du Satyre et celle de la Ménade, ne peuvent rien nous apprendre. Le troisième, un morceau de la base, est plus instructif : le Satyre est à pieds de cheval. Forte présomption que le groupe doive se rattacher à la période archaïque. L'examen attentif du même fragment conduit à faire une autre remarque. D'après la position des pieds du Satyre, il n'est pas douteux que l'ensemble eût une valeur en quelque sorte statique. Il ne s'agit pas d'une course emportée vers la droite, mais d'une composition en équilibre et d'aplomb. Le couple est arrêté. La Ménade se débat, essaie d'échapper au Satyre qui l'a surprise par derrière et la maintient contre lui, la jambe droite serrée entre ses deux jambes. Nous sommes ici très près, semble-t-il, des peintures fort libres qui ornent le fond de certaines coupes du Musée de Berlin². Il faut donc, ou bien s'en tenir à la conception traditionnelle : cet acrotère est grec et les antéfixes italiens en dérivent ; ou bien, si l'on adopte l'hypothèse de Mrs Van Buren, admettre que le motif qui décorait le trésor étrusque d'Olympie reproduisait un état primitif du thème, antérieur incontestablement au type de Satricum, dont il se distingue par les sabots de cheval, mais aussi très probablement plus ancien que le type de Faléries, qui se présente à nous avec un trait de plus, mais essentiel : le mouvement.

¹ Olympia III, Texte p. 37. Planches VII (2, 3) et VIII (1, 2).

² Cf. Furtwängler, *A V*, 75.

D'où que soit venue, en effet, l'idée plastique du Satyre luttant avec la Ménade, il restait, pour obtenir nos antéfixes, à leur imprimer un élan si caractéristique, où les deux adversaires semblent réconciliés dans un accord harmonieux. Il faut croire que cette impulsion leur est venue d'Étrurie même. M. Graillot avait déjà rapproché un fragment d'antéfixe de Satricum de certains produits de l'art industriel des Étrusques¹. En particulier on trouve souvent, appliqués au sommet des montants de leurs trépieds, surtout ceux de Vulci, des couples qui cheminent de compagnie avec un entrain qui rappelle les terres cuites de Faléries et de Satricum. M. Luigi Savignoni a consacré à cette série de trépieds une longue et importante étude². Les n°s VI, VII, VIII et X de sa liste comportent chacun six personnages qui, deux par deux, tournent autour du trépied. Herclé et Junon forment le duo favori. Ailleurs l'on voit deux Satyres, ou deux éphèbes, ou une femme et un homme indistincts. Les deux personnages ne sont jamais unis très étroitement l'un à l'autre. Une fois Herclé pose la main sur l'épaule de Junon (VI B 1); une autre ils se tiennent par la main (VII B 1-VIII B 1). La plupart du temps ils vont côte à côte, bras ballants³. Les Étrusques sont vite passés maîtres dans l'art de lier les éléments de leurs compositions. Qu'on songe aux poignées de ciste, si ingénieuses, où deux guerriers portent un mort, où deux éphèbes se tiennent par le cou, bras allongés. Mais ce qui nous intéresse surtout dans ces figures, c'est qu'elles soient encore soumises à la loi d'un mouvement perpétuel. En vérité, si l'on considère la dignité lente et posée de la sculpture grecque, nous saisissons en ce point l'originalité étrusque. La même force tourbillonnante qui se déploie autour des trépieds de Vulci règne aussi sur les couvercles des lébès de Capoue. C'est elle encore qui, pour écarter les mauvaises influences, a lancé autour des temples de Faléries et de Satricum une véritable ronde de sorciers et de sorcières.

Jacques HEUGON.

¹ Graillot, *loc. cit.*, p. 146.

² *Monumenti Antichi*, VII, p. 277 et suiv.

³ Cf. encore XI : deux éphèbes marchant rapidement vers la droite trouvé précisément à Faléries.

LES ÉTRUSQUES DANS L'ÉNÉIDE¹

L'Énéide est pleine d'intentions que nous devinons souvent, mais qui parfois nous échappent. L'exégèse moderne ne se contente plus, comme celle des siècles classiques, d'étudier sa beauté formelle d'œuvre d'art. Elle prétend retrouver tous les desseins de Virgile, qui déjà n'étaient point tous clairs pour les commentateurs anciens. L'archéologie et l'histoire sont devenues les meilleurs guides dans cette recherche, et l'on sait tout ce qu'elles ont ajouté de vie et de beauté à la lecture de l'œuvre, et notamment du VIII^e livre. C'est là peut-être, dans l'épisode d'Évandre, que nous saisissons avec le plus d'émotion cette union de la légende, de l'histoire et de la fiction, cette perpétuelle transposition de l'actualité dans la fable, qui est comme l'instinct du génie virgilien². Il reste cependant, et dans ce livre même, plus d'un passage obscur, dont nous sentons moins nettement l'intérêt ou l'originalité dans le dessein du poète. Nous avons été tenté par un de ces problèmes que la critique de l'Énéide n'a pas traité jusqu'ici d'ensemble : celui de l'intervention des Étrusques. Il ne marque pas de progrès sensible depuis la vieille édition de Heyne où les principales difficultés sont signalées et parfois des solutions

¹ Nous tenons à exprimer ici notre reconnaissance à M. André Boulanger, professeur à l'Université de Strasbourg, qui a bien voulu revoir notre manuscrit et nous suggérer d'utiles corrections.

² Nous n'oublions pas que cette idée, qu'on peut appeler celle de la « préfiguration » dans l'Énéide, a été d'abord lancée et justifiée par M. Carcopino dans son *Virgile et les origines d'Ostie, passim*, et en particulier p. 778, n. 1. C'est elle que nous avons cherché à vérifier sur un problème différent, et qui nous a conduit à travers toute cette étude. Nous avons largement profité de cette direction.

entrevues¹. Depuis Heyne pourtant nous avons avancé dans la connaissance de l'histoire et de la légende antiques. Nous sommes mieux renseignés sur la manière dont s'est constituée la tradition de l'Énéide et dont elle s'est attachée au sol italien. Peut-être est-il possible, sans prétendre apporter de solutions très neuves, encore moins définitives, de serrer de plus près ce problème des Étrusques dans l'Énéide.

A s'en tenir aux impressions directement éveillées par la lecture, ce n'est point là l'épisode le plus brillant ni le plus pittoresque du poème. Il n'égale ni celui de la visite à Évandré, qui le précède, ni le tableau qui suit des armées de Turnus. Après avoir admiré dans ce dénombrement des peuples italiques du IX^e livre, « l'effort de création poétique », M. André Bellessort constate que Virgile « ne l'a pas renouvelé au X^e livre, quand il passe de l'armée de Turnus à la flotte d'Énée et qu'il nous énumère les chefs étrusques et ligures alliés des Troyens. Là, dit-il, son désir d'associer à l'Énéide l'Italie tout entière, jusqu'à l'île d'Elbe, jusqu'à sa chère Mantoue, l'a emporté sur la vraisemblance. Et, la vraisemblance lui manquant, il a perdu, sinon de son éclat, du moins de sa force² ». Mais cette infériorité relative, si elle est réelle, doit nous engager précisément à déterminer quelle fut ici chez Virgile la part de la « création poétique », quels motifs ou quels modèles ont pu le conduire à suivre de ce côté un chemin apparemment nouveau et peut-être ingrat. Pourquoi, dépassant la « vraisemblance », a-t-il fait entrer dans l'action presque toute l'Étrurie, y compris les Ligures (pour Mantoue nous comprenons trop bien ses raisons)? Pourquoi a-t-il associé aux

¹ Heyne, *Verg.*, Leipzig, 1787 : cf. en particulier : *ad libr.*, VIII, *excurs.*, III (Super Etruscis et Mezentio); *ad libr.*, X, *excurs.*, I (Auxilia Aeneae ex Etruria). Aucune édition postérieure ne s'est autant intéressée au problème. Pour les données générales de la légende, cf. Causer, *Die röm. Aeneassage von Naevius bis Verg.*, J. J. Suppl. XV, 95, et Hild, *La légende d'Énée avant Virgile*. Il y a fort peu de chose à tirer, sur ce sujet, du commentaire de Servius.

² *Virgile, son œuvre et son temps*, p. 209.

Troyens ces Étrusques que la tradition courante semble avoir au contraire plus ou moins dressés contre l'entreprise d'Énée? Pourquoi le premier, semble-t-il, et le seul, a-t-il dissocié Mézence et son peuple, imaginé leur querelle, fait d'elle justement le prétexte de l'intervention générale des Étrusques?

Autant de questions qui ne peuvent se résoudre par la simple hypothèse d'une libre invention de Virgile. Virgile a ses raisons lorsqu'il s'écarte sensiblement de la tradition commune. Il lui a plu sans doute d'intéresser à l'œuvre de la fondation de Rome la plus grande partie de l'Italie; mais les peuples dont il a fait les alliés de Turnus ne sont pas ceux qu'il y a intéressés le moins, ni peut-être avec le moins de sympathie. Ici son désir eût été aussi bien satisfait par la légende qui faisait le peuple étrusque solidaire de Mézence.

A certains égards même une pareille intervention nous paraîtrait plus vraisemblable. Nous comprendrions que les Étrusques de Caeré et des villes voisines eussent éprouvé quelque crainte à voir se fonder sur le Tibre une puissance nouvelle qui leur serait fatale : c'est la raison politique qui, chez Tite-Live¹ et chez Denys d'Halicarnasse², pousse Mézence dans les bras de Turnus, et contre Énée. Virgile en a jugé autrement. C'est qu'il a dû s'inspirer soit d'une autre tradition, soit d'une autre vraisemblance; sans doute des deux. Nous allons en avoir de premiers indices en comparant son récit à celui de ses contemporains ou de ses devanciers; mais nous devons pousser plus loin notre examen et étudier en eux-mêmes plusieurs problèmes connexes : chronologie des Étrusques chez Virgile, personnage de Tarchon, étendue de la levée étrusque, rôle de Caeré, légende de Mézence, etc.

On sait par quel détour Énée obtient ce concours inespéré : sur le site de Rome future, au VIII^e livre, Évandré instruit son hôte des

¹ Liv., I, 2.

² Den. Hal., I, 162. Remarquons que chez ces deux historiens, Mézence n'intervient avec les Étrusques qu'après qu'Énée a fondé Lavinium. C'est une légende greffée après coup sur celle d'Énée dans le Latium.

désordres du peuple voisin : la ville de Caeré a chassé son tyran Mézence, lasse de ses cruautés ; et tandis que Mézence s'est réfugié auprès de Turnus avec une petite troupe, le reste des Caerites et tous les Étrusques se sont levés pour la vengeance :

omnis... surrexit Etruria.

Mais, un arrêt divin leur ayant commandé de se confier à un chef venu du dehors, ils ont envoyé à Évandre tous les insignes de leur royauté. Or, Évandre est trop vieux ; Énée prendra sa place et recevra ces auxiliaires opportuns¹.

En effet, ayant pris congé d'Évandre, il va à leur rencontre. Leur camp est dressé près de Caeré ; leur flotte attend sur le rivage. Énée va les aborder lorsque, dans un bois sacré, sa mère Vénus lui apporte le bouclier forgé par Vulcain. Au début du X^e livre, Énée et Tarchon scellent leur traité ; affranchie désormais de l'arrêt fatal, l'armée étrusque monte sur les vaisseaux et gagne le rivage laurentin. Elle joue un rôle important dans les combats qui occupent les derniers livres ; sa cavalerie presse les Rutules et assiège leur ville. Le duel d'Énée avec Turnus interrompt ses prouesses ; mais elle a eu sa part, et point négligeable, dans cette guerre dont le dénouement ouvre à Rome sa destinée.

Rien de tel, comme chacun sait, dans la légende contemporaine de Virgile. Qu'il s'agisse de Tite-Live, de Denys d'Halicarnasse ou, en remontant plus haut, de Caton dont quelques passages nous sont conservés par Servius, les rapports entre les Étrusques et les Troyens restent toujours hostiles. Mézence se range avec son peuple aux côtés de Turnus et combat les Troyens même après la disparition d'Énée. Ils sont d'acharnés adversaires, odieux d'ailleurs aux Latins mêmes. Ajoutons que ces Étrusques paraissent être surtout, sinon exclusivement, ceux de Caeré ; et l'on apercevra toute la différence qui sépare Virgile de la tradition principale.

¹ *Én.*, VIII, v. 475-520.

A-t-il suivi une tradition différente, mais également ferme? On n'en a aucune trace. Sans doute une légende, grecque plutôt que latine, faisait-elle de Romè, l'éponyme de Rome, une Tyrrhénienne, sœur de Tarchon, donnée en mariage à Énée¹. Mais ce n'est pas une invention mythographique aussi artificielle, aussi sèche, d'ailleurs opposée à la version adoptée par Virgile pour l'origine de Rome, qui a pu séduire le poète et lui suggérer la fiction précise que nous avons vue. Reste le poète Lycophron, dont l'*Alexandra* renferme un passage curieux : on y voit Énée, parti de Macédoine, aborder d'abord au pays tyrrhénien, à Pise et à Agylla-Caeré; et y faire alliance, en même temps qu'avec Ulysse, avec Tyrrhenos et Tarchon, fils de Télèphe, chefs des Tyrrhéniens². Virgile n'a sûrement pas ignoré Lycophron; il semble d'ailleurs avoir donné, parmi ses modèles ou ses sources, quand il y avait lieu, la préférence aux poètes. En outre, il a pu trouver les mêmes étranges données chez Timée, la principale source de l'*Alexandra*. Mais la ressemblance est vague, superficielle. Les Tyrrhéniens ne paraissent pas dans cette version jouer un rôle particulier dans l'entreprise d'Énée³. Bien mieux, comme nous l'allons voir, elle repose sur des données chronologiques, et peut-être généalogiques, que Virgile a écartées.

§ 1. LA CHRONOLOGIE DES ÉTRUSQUES

On nous permettra d'aborder cette question du point de vue pure-

¹ Plutarque, *Rom.*, 2, 1; cf., sur l'origine et les liens de ces légendes, J. Bayet, *Les origines de l'Arcadisme romain*, in *Mél. Ét. Rome*, 1920, *passim*.

² Lycophron, *Alex.*, v. 1238-1249. Les données de ce poète reposent d'ordinaire sur la géographie de Timée. Il y a dans ce passage la trace des légendes attachées sans doute par les Grecs à certaines villes de la côte tyrrhénienne qui passaient pour à moitié helléniques.

³ Cf. Lycophr., *loc. cit.* Il n'est même formellement question d'alliance qu'entre Ulysse et Énée (v. 1242 : *σὺν δὲ σπεῖ μίξει γέλιον ἔχθρος ὢν στρατόν*). Tyrrhenos et Tarchon sont avec eux (v. 1245 : *σὺν δὲ δέπτοχαι τόχοι ... Τάρχων τε καὶ Τυρσητός, αἰθωνες δόχοι*). Quant à Naevius et Ennius ils semblent avoir ignoré cette version.

ment légendaire. Nous n'en savons guère plus que les Anciens sur la date et les conditions de l'immigration des Étrusques en Italie. Ce qui importe ici, c'est de savoir ce que Virgile a cru ou imaginé, et pourquoi.

La légende d'Énée, dans son principe, a été construite pour ainsi dire en dehors du temps; et il a fallu des efforts patients de générations de mythographes pour relier par des chaînons réguliers les deux dates admises comme certaines : celle de la chute de Troie, celle de la fondation de Rome. On sait qu'à l'origine la légende rapprochait les événements au point de faire d'Énée le fondateur direct de Rome, ou du moins le grand-père de Romulus. L'introduction de héros ou de peuples nouveaux dans le cycle d'Énée imposa de nouveaux efforts d'adaptation chronologique, à moins qu'elle n'en fût parfois la conséquence. Dans la mesure où la guerre de Troie est un événement historique susceptible d'être daté approximativement, elle nous paraît avoir sensiblement précédé l'époque où les premiers colons tyrrhéniens s'établirent en Italie. Mais la chronologie des Anciens avait admis plutôt leur synchronisme, ou plus exactement l'antériorité de l'immigration étrusque. En ce qui concerne particulièrement les rapports entre les Étrusques et les Troyens du Latium, les deux traditions opposées que nous avons vues représentées par Lycophron d'une part, par Tite-Live et Denys de l'autre, s'accordent en gros sur les données chronologiques. En gros seulement, car, à y regarder de près, on voit que chez Lycophron les Tyrrhéniens ont précédé d'assez peu Énée en Italie, puisque le Troyen y rencontre leurs premiers chefs, les premiers fondateurs de ville, Tyrrhenos et Tarchon, encore vivants; tandis que la légende de Mézence suppose de l'autre côté une puissance étrusque relativement ancienne. La légende grecque s'est, en effet, construite hors du Latium, et a combiné les éléments à sa guise; au contraire la légende latine a fait entrer dans l'histoire d'Énée un épisode qui en était à l'origine

presque sûrement distinct¹, mais qui traduisait quelque réalité historique : son Mézence, exigeant envers les sujets de Latinus, est le symbole des tyranneaux étrusques qu'à une certaine époque le Latium a en effet dû connaître. Aussi, lorsqu'on a mêlé son histoire à celle d'Énée, a-t-on du même coup transféré à cette époque troyenne l'état de l'Étrurie qui expliquait Mézence.

Virgile fait vivre dans le même temps Énée et Tarchon ; il semble donc admettre la chronologie de Lycophron. Mais, d'autre part, avant d'être décimée par Mézence, Caeré a été de longues années florissante ; et il y a assez longtemps que la *race lydienne* s'est posée sur les rivages d'Agylla :

Urbis Agyllinae sedes, ubi Lydia *quondam*
Gens, bello praeclara, jugis insedit Etruseis².

Par des allusions moins formelles, le poète laisse de même entendre que les Tyrrhéniens ont eu le temps de devenir un peuple italien, de se mêler avec d'autres races ; on ne s'expliquerait autrement ni que tant de mères dans les cités tyrrhéniennes aient souhaité d'avoir Camille pour belle-fille³, ni que des guerriers arcadiens, fils de Gylippe, aient pour mère une Étrusque⁴ ; ni enfin qu'Évandre l'Arcadien soit déjà chaussé, comme les futurs Romains, des sandales tyrrhéniennes⁵. Ces anachronismes ne sont point peut-être des intentions expresses de Virgile, mais ce ne sont pas davantage des négligences. Il fallait que l'Italie où allait se fonder la « stirps ro-

¹ Cf. *supra*, p. 117 : il est notable que les Étrusques de Mézence n'entrent en scène dans le récit de Tite-Live et de Denys qu'après la fondation de Lavinium, au cours d'une nouvelle guerre entre les Troyens-Latins et les Rutules. Ce seul fait prouve qu'on a affaire à un épisode indépendant, greffé après coup. Par son cadre géographique purement latin, et par la forme des noms (Mézence, Lausus), cette tradition paraît italienne, sans influence grecque.

² *En.*, VIII, 479-480.

³ *Ibid.*, XI, 581.

⁴ *Ibid.*, XI, 270-272.

⁵ *Ibid.*, VIII, 457.

mana » fût une Italie un peu stable, que les peuples intéressés à l'action eussent, à défaut des Troyens, des racines dans le sol¹.

Virgile, qui adopte apparemment la version d'Hérodote, rappelle bien par quelques allusions l'origine asiatique des Étrusques : *Lydia... gens, Maconiae... juvenus*². Mais il s'est gardé de la tentation facile d'établir par là une sorte de parenté de race entre ces Lydiens et les Phrygiens d'Énée. Lorsque toute la flotte alliée quitte le rivage de Pyrgi, le vaisseau d'Énée vogue en tête, la poupe ornée des deux lions Phrygiens et de la déesse Idéenne³. Viennent ensuite les Etrusques, *gens Lydia*, dit Virgile; a-t-il voulu les réunir avec les Troyens derrière l'effigie protectrice de la déesse d'Asie Mineure? Il faut convenir que l'allusion serait bien discrète.

§ 2. LE PERSONNAGE DE TARCHON

D'ailleurs, les Étrusques ont pour chef Tarchon; Tarchon seul, et non point avec lui, comme chez Lycophron ou chez Denys, Tyrhénos, éponyme de tout le peuple. Ce choix est très significatif; Virgile n'a pas dû hésiter longtemps entre ce nom légendaire, et qui prêtait à confusion⁴, et celui de Tarchon, de consonance bien étrusque et de renommée bien indigène en Italie. Le personnage de Tarchon paraît être une création relativement tardive des mythographes en faveur de Tarquinies, apparue le jour où cette ville fut devenue la tête de la confédération étrusque. D'éponyme d'une cité,

¹ A noter, ainsi que nous le suggère M. Carcopino, l'épithète de *Tuscanus* donnée en plusieurs endroits de l'Énéide au Tibre. L'expression qui paraît déjà dans les *Georgiques*, I, 499, opposée au Palatin *romain* (quae *Tuscanum* Tiberim et *Romana* Palatia servas), devait être imposée à Virgile par une tradition appuyée sur la topographie. Mais il est significatif que ce poète de la grandeur romaine appelle systématiquement Étrusque le fleuve qui baigne Rome. Une fois, il est vrai, il l'appelle « Laurens ».

² *En.*, VIII, 479 et 499.

³ *Ibid.*, X, 156-158.

⁴ Confusion parce que le nom revient souvent dans l'Énéide comme désignation générique des Étrusques; et confusion peut-être avec Turnus, que Denys appelle Τυρρηνός.

il devint vite le fondateur de toutes, y compris même celles de la confédération padane. Si bien que la touchante allusion du poète à Mantoue n'est pas si invraisemblable, à s'en tenir aux rapports internes de la légende. Pourtant, en s'emparant de Tarchon, Virgile ne semble pas admettre qu'il ait été le fondateur des cités déjà anciennes qui combattent avec lui; et quant à Mantoue ce n'est point selon lui Tarchon, mais Ocnus, qui lui a donné « ses murs et son nom¹ ». Pourquoi en a-t-il fait cependant le chef des Étrusques? Parce que sa figure était bien populaire, modelée non seulement par les Grecs, mais par l'Étrurie même qui lui prêtait, outre ses fondations de villes, des révélations religieuses². Or, il fallait à Virgile un chef qui ne fût pas seulement un chef militaire, mais aussi, comme Énée, un chef religieux, responsable de son peuple devant les dieux. Comme tel il présidera avec Énée à la sépulture de ses guerriers³.

§ 3. LES CITÉS ÉTRUSQUES

Mais Virgile a eu ici une hardiesse remarquable : alors que la légende attachait, semble-t-il, étroitement Tarchon à Tarquinies, cette ville est précisément absente de l'Énéide. Ce n'est évidemment pas un hasard : si Lycophron, parlant de Tarchon et Tyrrhénos ne nomme en Étrurie que deux villes, Pise et Agylla, c'est qu'il suffit à ses vers condensés d'une simple indication. Virgile, au contraire, au livre X, fait, au sens homérique, un catalogue des Étrusques; on peut expliquer par la nécessité d'un choix restrictif que des villes comme Cortone, Arretium, Volsinies, etc., n'y figurent pas; à peu d'exceptions près d'ailleurs, les villes du littoral sont seules à intervenir, ce qui se conçoit puisque l'expédition est d'abord maritime. Mais Tarquinies, si célèbre en Étrurie et à Rome aussi pour d'autres raisons? Tarquinies d'où l'histoire faisait sortir les Tarquins, d'où la

¹ *Én.*, X, 200.

² Cf. l'attitude religieuse du personnage qui ne peut être que Tarchon, sur le bas-relief des cités étrusques trouvé à Caeré. *Infra*, p. 144.

³ Cf. *infra*, p. 138.

légende éponymique avait fait sortir Tarchon? Nous nous étonnons de ne pas la voir nommée, entre Cosa et Caéré.

Tarquiniés était à peu de distance de la mer, comme Caéré. Les trouvailles faites dans ses tombes prouvent l'ancienneté et l'activité de ses relations maritimes. Il semble cependant qu'à l'époque de Virgile elle n'ait pas compté parmi les cités étrusques maritimes; en effet, Pline l'Ancien, suivant la répartition faite par Auguste lui-même, ne la nomme qu'au milieu des villes de l'arrière-pays telles que Tuscania et Véies. Sa liste des villes de la côte mérite d'être citée et rapprochée de celle de l'Énéide; elle comprend depuis Pise :

« Vada Volterrana, fluvius Cecinna, *Populonium Etruscorum quondam hoc tantum in litore...* portusque Telamon, *Cosa* Volcentium a populo Romano deducta, *Graviscæ*, Castrum novum, *Pyrgi*, Caeretanus amnis, et ipsum Caere intus M. passuum IV, *Agylla a Pelasgis conditoribus dictum*, Alsium Fregeneæ¹. »

Le catalogue des troupes étrusques du X^e livre correspond à peu de chose près à ces données. Compte-t-il Clusium parmi les villes littorales, ainsi que D. Anziani l'a jadis suggéré avec de sérieux arguments²? Si le Clusium qui y voisine avec Cosa, intervenant sous le même chef Massicus, est en effet celui de l'intérieur, celui de Porsenna, c'est une exception dont la raison nous échappe, et d'autant plus curieuse que ses gens viennent aussi par bateau : *Qua rex Clusinis advectus Osinius oris*, dit Virgile³. Si cependant il en était ainsi, l'honneur fait à Clusium tiendrait peut-être à son antiquité.

Regardons en effet les noms des villes soulevées contre Mézence. Il n'y en a pas une qui ne jouisse d'une réputation d'ancienneté particulière. Sans partir de Pise et de Caéré, que la légende de leur fon-

¹ Pline l'Ancien, *N. H.*, III, 5, 8.

² Anziani, in *Mél. Ét. Rome*, 1910, p. 382-392. L'auteur identifiait, sous réserve de vérification, le Clusium de Virgile et de Polybe avec le site d'Orbetello, près du Monte Argentario.

³ *Én.*, X, 655; *oris* est vague, mais *advectus* ne se dit proprement que d'un voyage par mer.

dation pélasge faisait remonter très haut, Populonia est un des plus vieux ports étrusques : le seul jadis sur cette côte, selon Pline. Clusium se vantait aussi d'une très antique prospérité, sous le nom de Camars. Les communications relativement faciles avec le littoral de Cosa, en contournant l'Amiata et en descendant la vallée de l'Albegna, pourraient expliquer que son contingent s'unit à celui de Cosa. D'autre part, son roi Osinius, et le chef commun Massicus¹, sont parmi les Étrusques de Virgile les seuls à porter des noms de consonance italique, et non grecque. Virgile songeait donc peut-être au Clusium de l'intérieur, moins hellénisé que les ports tyrrhéniens. En tout cas son souci de respecter une certaine vraisemblance chronologique est visible. Il a fait intervenir surtout les cités littorales, et d'une manière générale les plus anciennement illustres. Ce choix n'est pas inconciliable avec la version qu'il a d'abord adoptée sur la date de l'immigration étrusque, du moment qu'il néglige la légende des fondations attribuées toutes au seul Tarchon². C'est pour des raisons chronologiques, apparemment, qu'il a exclu de sa liste la ville qui avait été la première raison d'être de Tarchon, le berceau légendaire des Tarquins. Il a pu éviter aussi de faire intervenir en faveur d'Énée les cités étrusques dont les luttes avec Rome étaient trop célèbres : c'est le cas de Tarquinies comme de Véies. Son Tarchon, chef de tous les Étrusques, n'a d'attaches précises en nul endroit. Énée le trouve près de Caéré, et Virgile le fait aller avec ses cavaliers « Tyrrheni ad littora regis³ ». L'allusion est trop vague pour en conclure que Tarchon est chez lui sur ce rivage, plus qu'ailleurs.

¹ Sur ces noms, cf. *infra*, p. 134. Servius confond Osinius et Massicus, qu'il vaut mieux distinguer. Il explique le nom de Massicus par la montagne de Campanie, au cru célèbre, ce qui est absurde.

² Cette légende n'avait d'ailleurs pu s'établir sans de sérieuses difficultés : elle obligeait soit à prêter à Tarchon une longévité miraculeuse, soit à placer au même moment des fondations qui étaient, même aux yeux des Anciens, espacées dans le temps.

³ *Én.*, VIII, 555.

§ 4. LE RÔLE DE CAERÉ ET LA LÉGENDE DE MÉZENGE

Au contraire la place que Virgile accorde à Caeré est de premier ordre. Nous touchons là au point où l'on peut le mieux saisir ce que Virgile a retenu des légendes courantes et ce qu'il y a ajouté. Caeré était dans la tradition latine la seule ville étrusque formellement intéressée à l'action de l'Énéide, encore que tardivement. Mézence était le roi des Étrusques, mais plus souvent le roi des Caerites. C'est donc un peu contre Caeré que se fondait la puissance romaine; et cette fable, comme nous l'avons vu, cachait une assez solide réalité historique; lorsque le Latium fut au pouvoir des Étrusques, vers le *vi* siècle av. J.-C., Caeré était placée pour exercer plus directement que toute autre ville l'influence ou la domination de sa race. Elle était sans doute la plus puissante aussi, et par ses relations maritimes (elle disposait de deux ports¹), et par l'éclat de sa vieille civilisation. Quelle que soit la vérité sur la colonisation pélasgique, les légendes d'une Agylla préétrusque, attestées de toutes parts, prouvent l'antiquité de Caeré et son importance aux yeux des Grecs qui travaillèrent à son histoire. Son importance aux yeux des Latins a été un peu éclipsée par le développement de la légende des Tarquins, attachée à Tarquinies. Mais elle dut aussi leur apparaître grande, et de leurs souvenirs naquit sans doute la légende de Mézence.

Par le nom, en effet, aussi bien que par ses traits les plus particuliers, Mézence paraît être une figure modelée en Italie et, plutôt qu'en Étrurie, dans le pays latin ou volsque. Si elle est inventée de toutes pièces, ce fut sans doute pour expliquer certains rites et l'ori-

¹ Virgile a illustré ce port de Pyrgi où paraît s'embarquer, avec Énée, toute l'armée étrusque. Il est possible que cette vieille ville, qui avait d'anciens sanctuaires, ait conservé des légendes d'un passage d'Énée: les traces du Troyen ont été trouvées surtout dans les cités du littoral tyrrhénien: cf. Wörner, in *Roschers Lexicon*, s. v. *Aineias*, col. 175: « In den genannten Küstenplätze Etruriens war vielleicht die Aineiasage früher bekannt geworden als in Latium. »

gine même du culte de Jupiter-Indigès. Mézence est avant tout le tyran impie qui a prétendu exiger des Latins pour lui-même la dîme du vin qu'ils devaient à leur dieu. Virgile a tiré parti de cet épisode pour donner une signification précise à ce mépris des dieux dont il charge son personnage, *contemptor divum*. Mais, qu'il l'ait ou non voulu, ce n'est pas le trait de sa tyrannie que l'Énéide a le plus popularisé : son Mézence est surtout l'affreux bourreau des Caerites, l'homme qui liait les morts aux vivants pour leur communiquer leur horrible pourriture. Ce sont là les crimes qui l'ont fait chasser de Caeré et qui justifient la poursuite de tous les Étrusques.

Or ces atrocités ne découlent pas naturellement du caractère légendaire de Mézence, même connu comme impie. Nul n'en parle en dehors de Virgile; et Servius se donne beaucoup de mal pour les expliquer dans le récit de l'Énéide. C'est peut-être que ces souillures, avant d'être imputées par Virgile à Mézence, furent d'abord celles de tout Caeré.

Elles ne paraissent pas être de pure invention, puisque Servius invoque à leur propos un passage de l'Hortensius de Cicéron¹ : il y aurait été question des supplices infligés à leurs prisonniers par les Étrusques, au temps où il pratiquaient la piraterie, liant les captifs aux cadavres de ceux qu'ils avaient tués. Les mêmes horreurs sont décrites avec plus de précision par Valère-Maxime². Leur authenticité reste incontrôlable, et l'on peut croire que la vérité était plus modeste; peut-être même est-il possible de remonter jusqu'aux premiers éléments de la légende : Hérodote, qui signale la ferveur des Caerites envers Delphes, rappelle aussi un événement où ils jouèrent

¹ Servius, *ad. Aen.*, VIII, 479-485 : « Hi diu piraticam exercuerunt, ut etiam Cicero in Hortensio docet, cum captivos novis poenis adfligerent, occisorum eos religantes cadaveribus, quod Vergilius dat Mezentio, sciens lectum esse de gente Tyrrenorum. » Ce texte prouve que pour les Anciens la légende originelle de Mézence ne comportait pas ces cruautés. C'est une adjonction de Virgile. Cf. page suivante, n. 2.

² Val. Max., IX, 10.

un rôle bien pénible. En 534, alliés aux Carthaginois, ils avaient chassé les Phocéens de leur colonie d'Alalia en Corse. Ils avaient ramené leurs prisonniers à Caeré, et là, les avaient lapidés jusqu'à la mort. Une terrible épidémie s'était alors déclarée dans la ville, atteignant quiconque passait près des cadavres. Elle n'avait pu être arrêtée qu'après les expiations commandées par Delphes¹. Avec des différences on reconnaît là les principaux traits des cruautés attribuées à Mézence. Virgile a-t-il lui-même utilisé le récit d'Hérodote, ou s'est-il seulement servi d'une légende qui en dérivait²? Quoi qu'il en soit, nous pouvons tenir pour probable que le Mézence de l'Énéide est une sorte de bouc-émissaire chargé d'expier les iniquités de Caeré.

Il avait plusieurs raisons d'en alléger Caeré; d'abord, une fois admis que les Étrusques secouraient Énée, c'était la ville la plus propice à une concentration de leur flotte et de leur camp, et à la rencontre de leur chef avec le Troyen. C'était là d'ailleurs que s'était nouée l'alliance contée par Lycophron. D'autre part, si Caeré s'était jadis ainsi souillée aux yeux des Grecs, sa réputation chez les Romains était depuis longtemps excellente.

D. Anziani a autrefois émis, pour expliquer les particularités du droit de cité incomplet connu sous le nom de droit des « tables de Caeré », l'hypothèse qu'à une époque ancienne Caeré, plutôt que Tarquinies, aurait agi sur Rome, l'aurait peuplée de ses artisans et lui aurait envoyé deux de ses rois, les Tarquins³. On sait qu'une tombe, où

¹ Hérodote, I, 167.

² Dans une note du *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires*, 1927, p. 211-212, dont nous venons de prendre connaissance, M. Carcopino publie le texte du passage de l'*Hortensius* qu'il a retrouvé parmi les fragments. Cicéron, en racontant les horreurs dont nous avons parlé plus haut, indique qu'il en emprunte le récit à Aristote. Il s'agit donc, M. Carcopino l'établit, d'une tradition grecque, qu'on peut soupçonner d'être *a priori* hostile aux Étrusques. Il reste que l'incident conté par Hérodote a pu contribuer à l'établissement de cette tradition; et pour nous il offre l'intérêt d'être situé, comme les cruautés de Mézence, à Caeré.

³ Anziani, *Tabulae Caeritum*, in *Mél. Ét. Rome*, 1911, p. 435-454.

revient plusieurs fois la forme tantôt étrusque et tantôt latine de ce nom, a été trouvée dans la nécropole de Cervetri; que d'ailleurs, d'après la tradition romaine, c'est à Caeré que se réfugia la famille du roi chassé. Peut-être le lien est-il un peu illusoire entre les Tarquins et Tarquinies; de toute façon c'est d'ancêtres grecs, corinthiens, et non étrusques que cette famille se réclamait; et leur légende paraît constituée avant que celle de Tarchon se soit imposée en Étrurie¹. Tarchon fut d'abord, à ce qu'il semble, éponyme de Tarquinies. La ressemblance des noms fit ensuite qu'on l'admit pour l'ancêtre lointain des Tarquins. Et nous verrons que Virgile s'est servi de cela au moment opportun. Mais, dans la tradition romaine, Tarquinies apparaît presque toujours, ainsi que Véies, comme l'ennemie de Rome, et c'est peut-être une des raisons, parmi d'autres, pour laquelle elles ne figurent ni l'une ni l'autre dans l'Énéide. Au contraire, la fidélité de Caeré n'avait été rompue que par des brouilles passagères avec Rome; et s'il y a chez Tite-Live des traces d'une tradition défavorable à la ville, les preuves d'amitié et d'alliance l'emportent de beaucoup. Rome n'avait pu oublier l'hospitalité que sa voisine étrusque avait prêtée au moment de l'invasion gauloise à ses prêtres, ses Vestales, ses « sacra »². Déjà pourvue d'une réputation particulière de piété dans le monde grec pour sa dévotion à Apollon, Caeré s'acquit une renommée semblable auprès des Romains. Il faut voir là la principale raison qui poussa Virgile à se défaire ici de la légende des Caerites alliés de Turnus. Il en a gardé l'épisode essentiel à l'action, le rôle de Mézence dans les combats contre Énée; mais en associant le meilleur de Caeré à la fondation de la puissance romaine il a récompensé de vieux et fidèles services. Il a même comme effacé la souillure laissée à cette cité par d'anciennes mœurs de piraterie en accablant Mézence de leurs horreurs.

¹ Cf. Bayet, *Orig. de l'Arcad. romain*, in *Mél. Ét. Rome*, 1920, p. 76.

² Juste après la longue et cruelle guerre de Rome contre les Étrusques de Véies: cf. Liv., VII, 20.

Enfin la vraisemblance lui a permis d'illustrer par sa poésie les paysages même de Caeré, comme ailleurs ceux du Latium¹.

§ 5. LA REMISE DU COMMANDEMENT A ÉNÉE

Virgile ne pouvait cependant prendre à ce point le contre-pied de la légende commune et associer toute l'Étrurie à l'œuvre d'Énée sans quelques précautions : il fallait que ce secours, d'ailleurs si utile à Énée, restât secondaire, ne diminuât pas la grandeur presque miraculeuse de l'événement. Une lutte d'Énée, seul avec sa petite troupe de Troyens et d'Arcadiens, contre tous les peuples Rutules, eût ôté de la vraisemblance et de l'intérêt au récit épique ; à cet égard les Étrusques sont bien utiles pour rétablir une sorte d'équilibre entre les deux camps : raison secondaire que Virgile n'a pu négliger.

Mais le danger était que la race tyrrhénienne eût la part trop belle dans l'alliance, ayant déjà pour elle, à coup sûr, le nombre et la solidité de ses attaches au sol. Aussi n'est-ce pas à proprement parler une alliance que Virgile a supposée, mais une subordination volontaire des Étrusques à Énée. Telle est la fiction qui lève la difficulté ; nous allons voir combien, même en ce domaine qui paraît celui de la pure fantaisie, le poète a tenu compte des vraisemblances légendaires.

Au début du livre X, Énée et Tarchon semblent conclure une sorte de traité.

Haud fit mora; Tarchon
Jungit opes, fœdusque ferit².

Mais ce traité n'est pas un *fœdus æquum*, car Énée n'est pas seulement un allié, mais le chef étranger voulu par les destins pour conduire les Étrusques contre Mézence. Sans lui leur armée serait impuissante ; ainsi l'a révélé l'haruspice. Or soyons persuadés que

¹ Par exemple le bois sacré de Silvain, où Vénus apporte le bouclier à Énée ; la rivière du Minio ; le rivage de Pyrgi.

² *En.*, X, 153-154. Énée a d'ailleurs adressé d'abord à Tarchon des prières, *preces*.

cette fiction n'a pas pour seule fin de conserver dans le camp troyen l'unité de commandement, et par suite dans l'épopée l'unité d'intérêt et d'action. Virgile a trop bien choisi les détails.

Quelle est cette force fatale qui retient les Étrusques jusqu'à l'arrivée du chef étranger, et qui s'efface en effet aussitôt Énée venu ? :

...tum libera fati

Classem conscendit jussis gens Lydia divum,

Externo commissa duci¹ »

Un simple procédé de poète épique, ressort nécessaire de l'action tel que l'oracle reçu par Latinus dans la grotte de Faunus, et qui lui prescrit de réserver sa fille Lavinia à un gendre étranger ? Ou, comme aussi bien dans cet oracle de Faunus, une « prédestination », une préfiguration des événements qui s'accompliront dans l'histoire ? Il est permis du moins d'y voir une allusion à ces arrêts de la fatalité qui ont tant impressionné les Étrusques. Si nous connaissions mieux l'histoire de leur haruspicine et de leurs prophéties nous aurions peut-être l'explication de la fiction du livre VIII de l'Énéide. Déjà nous croyons savoir que leur calcul des siècles s'achevait par une catastrophe où devait sombrer leur existence nationale ; et il est possible qu'ils aient cru la voir s'accomplir au moment des guerres civiles, après les dévastations de Sylla et d'Octave. Certains traits, chez les historiens romains, révèlent une même résignation de ce peuple à un pouvoir étranger : ainsi, chez Tite-Live, l'épisode du vieil haruspice de Véies, qu'une force irrésistible amène à découvrir aux Romains ennemis la condition mise par les dieux à leur triomphe. Arrêté par les soldats romains il déplore sa révélation ; mais il la confirme, et libère ainsi les assiégeants du « fatum² ». L'haruspicine étrusque semble avoir travaillé souvent et comme

¹ *Én.*, X, 154, 156.

² Liv., V, 13 : « ... Sic igitur libris fatalibus, sic disciplina Etrusca traditum esse. » Le récit à moitié légendaire de la guerre de Véies mériterait d'ailleurs d'être étudié au point de vue des influences religieuses exercées sur Rome par l'Étrurie, et Véies en particulier.

malgré elle à la grandeur de la puissance romaine. Virgile devait le savoir mieux que nous.

Mais c'est surtout dans la remise des insignes royaux que son imagination s'est appuyée sur l'histoire, ou du moins sur la tradition romaine. La couronne royale, et de même les autres insignes de la royauté, la robe brochée d'or, la chaise d'ivoire et le sceptre, passaient en effet à bon droit pour avoir été introduits à Rome de l'Étrurie, ainsi que la pompe du triomphe. Mais les historiens hésitaient sur la date et les circonstances de leur adoption. Ils admettaient d'ordinaire leur apparition successive dans la cité et leurs origines diverses, véienne, volsinienne, etc. Chez Denys d'Halicarnasse seulement nous trouvons un récit qui explique tout du même coup : Tarquin l'Ancien, ayant vaincu les Étrusques, notamment ceux de Caeré et de Véies, reçoit solennellement, à Rome, leur soumission. Leurs envoyés la lui apportent symboliquement en lui remettant tous les insignes dont usaient leurs rois.

« τὰ σύμβολα τῆς ἡγεμονίας, οἷς ἐκόσμουν αὐτοὶ τοὺς σφετέρους βασιλεῖς, κομίζοντες στεφανὸν τε χρύσειον καὶ θρόνον ἐλεφάντινον καὶ σκήπτρον ἀετὸν ἔχον ἐπὶ τὴν κεφαλῇς χιτῶνί τε πορφυροῦν χρυσοθήμον καὶ περιβολαῖον πορφυροῦν ποικίλον, etc.¹. »

Ce récit a déjà tous les caractères de la légende; ce que d'autres dispersaient dans le temps, il le rassemble en une seule cérémonie symbolique. Aussi Virgile s'en est-il emparé. Comment ne pas le reconnaître, discrètement transposé, mais transparent, sous les vers où Évandré conte à Énée la démarche faite auprès de lui par Tarchon?

Ipse oratores ad me regnique coronam
Cum sceptro misit mandatque insignia Tarchon,
Succedam castris, Tyrrhenaque regna capessam².

¹ Den. Hal., III, 59-64. L'historien présente ce récit comme une version opposée à celles qui admettaient une introduction successive, et à celle aussi qui prêtait déjà ces insignes à Romulus.

² *En.*, VIII, 505-507.

Les personnages sont changés ; encore reste-t-il peut-être quelque chose de Tarquin dans ce Tarchon qui résume en lui toute la royauté étrusque. Mais surtout son sens est entièrement conservé ; Virgile transpose à l'époque légendaire, et sous forme de soumission volontaire, l'histoire du lent assujettissement de l'Étrurie. Il semble même avoir voulu garder le symbole mieux encore en situant cet événement sur les lieux où s'élèvera Rome. Et c'est pourquoi c'est Évandré qui reçoit les insignes, et qui passe à Énée la responsabilité de ce pouvoir. En intéressant Évandré à l'entreprise d'Énée, Virgile avait déjà incorporé à la Rome qui allait naître bien des éléments, archéologiques ou religieux, d'origine « arcadienne » ou grecque. En y associant les Étrusques et leur chef Tarchon, il met au berceau de Rome des institutions, des usages et des insignes qu'une histoire plus longue, moins pacifique, parfois pénible, y avait introduits. Il accorde leur place dans son épopée nationale aux souvenirs légendaires des deux rois étrusques de Rome ; l'Étrusque Tarchon est si l'on veut un reflet de Tarquin l'Ancien ; l'Étrusque Mézence, contemplateur des dieux, tyran cruel, peut être un rappel discret des excès de Tarquin le Superbe¹.

§ 6. LE PORTRAIT DU PEUPLE ÉTRUSQUE ; L'ARCHÉOLOGIE

Virgile ne se contente pas d'arranger harmonieusement des légendes et de refaire poétiquement le passé de Rome. Il cherche à restituer l'âme et les mœurs des peuples qu'il fait intervenir. On sait ce qu'il y a d'exactitude archéologique et de vraisemblance psychologique dans la peinture des armées de Turnus, Rutules, Falisques ou Volsques. La « couleur locale », qui n'est jamais celle que nous pouvons exiger d'écrivains modernes, frappe moins qu'ailleurs dans la description des Étrusques. M. A. Bellessort n'y voit que « deux traits à noter pour leur vérité archéologique² » ; le portrait du Ligure

¹ Autant qu'il représente la *démence* du tyran étrusque.

² *Op. cit.*, p. 219-210.

Cynirus, coiffé de plumes de cygne, parce qu'il est fils de Cynus et que peut-être les Ligures ont adoré le cygne; et celui d'Asilas de Pise, modèle du devin étrusque. Il y ajoute la peinture des Étrusques dissolus, énervés de volupté, telle qu'elle ressort des reproches que leur adresse Tarchon au milieu d'une bataille où ils reculent en désordre¹. Trait sans doute anachronique si l'on veut restituer le caractère des générations de Tyrrhéniens conquérants, qui ne durent pas manquer d'énergie. Mais Virgile cherche le trait le plus général et le plus vrai; et d'ailleurs ses Étrusques font plus d'une prouesse dans leurs combats autour de la ville des « Laurentes ».

Il y a cependant parmi eux peu de chefs, peu de guerriers qui aient quelque relief. Il est probable que Virgile a inventé de toutes pièces les noms de ceux qui commandent les détachements envoyés par les diverses cités, car on ne voit pas où il aurait pu les prendre.

Chose tout à fait remarquable, ces noms n'appartiennent pas à l'onomastique étrusque, que Tarchon représente seul, sous une forme d'ailleurs hellénisée. Leur consonance est purement grecque qu'il s'agisse d'Asilas, venu de Pise, d'Abas ou d'Astyr². Ce sont pourtant bien des Étrusques, et non des Grecs, que Virgile a voulu peindre, ainsi que nous le verrons à certains détails précis. Ces chefs jouent d'ailleurs un rôle médiocre. Asilas seul revient dans les livres suivants³, Abas ne se signale que par sa mort⁴. Déjà un grammairien ancien s'étonnait de ces noms obscurs⁵. Virgile n'a entendu faire qu'un catalogue, et la raison d'être de ces noms est de donner une unité aux différents contingents de guerriers. Les noms sont grecs,

¹ *En.*, XI, 732-740. C'est, ainsi que l'observe M. Bellessort, le portrait des Étrusques dissolus des derniers siècles.

² La preuve est donnée au moins pour Abas par ce fait curieux que le même nom a d'abord désigné, au livre I, v. 121, un Troyen, et au livre III, v. 286, un Grec.

³ *En.*, XI, 620 : « Troes agunt : princeps turmas inducit Asilas. »

⁴ *Ibid.*, X, 427-428 : « Primus Abantem | oppositum interimit, pugnae nodumque moramque. »

⁵ Cf. Macrob., V, 15; et Heyne, *Énéide*, X, 163. note.

mais les hommes étrusques : ainsi Asilas, modèle du devin étrusque, interprète des hommes et des dieux, instruit dans toutes les disciplines religieuses, l'examen des entrailles, l'observation des astres, la connaissance des cris des oiseaux et des présages de la foudre¹. Nous allons voir un exemple beaucoup plus curieux de ce mélange de vérité archéologique et de fantaisie onomastique.

Au livre XI, tandis que Camille sème l'épouvante et la mort dans les rangs des « Phrygiens », un *Tyrrhénien* cherche à lui résister. C'est du moins sous ce nom que la guerrière l'invective. Il s'appelle Ornytus; couvert d'armes inconnues, ce chasseur s'avance sur un cheval lapyge; ses larges épaules sont couvertes de la peau d'un taureau; sa tête est casquée de la gueule béante d'un loup, aux mâchoires armées de dents blanches.

Caput ingens oris hiatus
Et malae texere lupi cum dentibus albis²

Sa main tient la lance de chasse, le *sparus*. Et c'est bien là en effet le costume d'un chasseur, pareil au gibier qu'il poursuit. Notons que cela même est un trait historique : les Étrusques avaient eu la passion de la chasse. Ils étaient aussi, cela va sans dire, des cavaliers fougueux. Virgile n'ignorait pas ces particularités de leurs mœurs, et ce n'est pas en vain qu'il nomme sans cesse à travers les derniers livres les *equites Tyrrheni*, qui forment le gros de la cavalerie d'Énée. Mais Ornytus a des traits plus singuliers. Son costume farouche rappelle celui d'Aventinus. Or, c'est parce qu'Aventinus est fils d'Hercule qu'il porte sur son bouclier l'image de l'hydre aux cent têtes, trophée de son père, et sur sa tête la dépouille d'un lion :

Tegumen torquens immane leonis
Terribili inpexum sacra, cum dentibus albis
Indutus capiti³.

¹ *Én.*, X, 175-178; cf. Bellessort, *op. cit.*, p. 209.

² *Ibid.*, XI, 676-682.

³ *Ibid.*, VII, 666-669.

Le chasseur Ornytus ressemble lui aussi à un dieu. Il est impossible de ne pas évoquer, en lisant de près les vers que nous avons cités, une image fréquente dans l'iconographie étrusque. Sur des fresques de Corneto et sur des bas-reliefs d'albâtre figure un démon dont la tête est serrée entre les mâchoires béantes d'un loup. Il n'y a plus de doute sérieux sur le sens de cette représentation longtemps discutée. Les Étrusques imaginaient leur dieu infernal, leur Hadès, comme aussi bien d'autres peuples antiques, sous la forme d'un loup ou mieux d'un homme coiffé d'une tête de loup¹. L'image de l'Hadès de Corneto, assis près de Perséphone, avec la tête sombre du loup, aux yeux et aux dents élatants, est dans un rapport saisissant avec la description de Virgile. Il est probable que le poète avait surpris une figure semblable sur quelque monument. Il reste à savoir s'il l'a bien comprise, s'il a volontairement travesti Ornytus en démon, pour le rendre plus effrayant — et les Étrusques savaient, dans les batailles, user de ces épouvantails² — ou s'il n'a vu dans l'image qu'un trait pittoresque bien à sa place dans l'équipement d'un chasseur. Il y a là en tout cas un très curieux exemple d'utilisation d'un monument figuré.

Le seul nom bien étrusque est peut-être, avec celui de Tarchon, celui du guerrier Aruns, qui triomphera de Camille et paiera d'ailleurs de sa mort cette effusion d'un sang consacré à Diane. Son rôle est un peu étrange; car il n'apparaît qu'au livre XI et représente seul, dans l'armée étrusque, le pays du Soracte. Virgile a rangé tous les Falisques aux côtés de Turnus, se fondant sans doute sur des dif-

¹ Cf. à ce sujet Anziani, in *Mél. Ét. Rome*, 1910, avec la fig. 5 (Hadès de la Tomba dell' Orco, à Corneto) qu'on trouvera aussi dans Weege, *Etrusk. Malerei*, et Piganiol, *Recherches sur les jeux romains*, article sur Consus, p. 9-10.

² En certaines batailles les Romains virent s'avancer des prêtres étrusques brandissant des serpents; cf. en général l'expression de Lycophron à propos de Tyrrhéno-Tarchon : *αἰθρονες ὄφιοι* (v. 1248). Peut-être une simple image, peut être aussi un témoignage de l'extension à l'Étrurie de certaines légendes « arcadiennes »; cf. là-dessus J. Bayet, *art. cit.*

férences ethniques bien connues des Anciens; Aruns est prêtre du dieu mystérieux du Soracte, Apollo Soranus. Il l'invoque avec une belle ferveur au moment d'attaquer Camille :

Summe deum, sancti custos Soractis Apollo.

il rappelle les pieux et dangereux exercices qu'on célèbre en son honneur, en marchant sur des feux de pins ardents : cérémonie religieuse protégée spécialement par Rome, une des curiosités des environs de la capitale, que Virgile a voulu évoquer. Mais, comme on ne peut admettre qu'il ait rangé Aruns parmi les Étrusques par simple négligence, il faut croire qu'il a obéi à un motif qui nous échappe. Y avait-il, au temps de Virgile, des Arruntii dont la famille se vantait d'exercer le sacerdoce bizarre et privilégié¹? La numismatique n'en dit rien². N'y a-t-il au fond de l'épisode qu'un désir de faire intervenir dans l'épopée un culte de vieille renommée et qui profitait sans doute sous Auguste du même rajeunissement que l'Apollon romain³? Du moins Virgile a réussi à illustrer un paysage de plus de la région romaine, un de ceux qui étaient bien familiers à la ville.

Il y a dans les coutumes religieuses un rite dont l'importance est toute particulière : celui de la sépulture. Virgile a eu l'occasion de nous le décrire chez les Étrusques : c'est dans le livre XI le récit de la trêve accordée aux Latins, et dont les deux partis profitent pour

¹ *Én.* XI, v. 759-788. Aruns est un nom bien étrusque : le fils de Por-senna le portait; Virgile ne dit point qu'Aruns soit Étrusque; mais il est nécessaire qu'il le soit, puisqu'il appartient à l'armée d'Énée, et n'est cependant ni Troyen ni Arcadien.

² Cf. les monnaies des Arruntii sous la République, dans Babelon, *Monn. de la Républ. rom.*, t. I.

³ Ce fait est bien connu. Il y aurait lieu de noter dans ce sens que, d'une part, Virgile conserve des expressions rituelles dans le culte du Soracte (*sancti... pater*); d'autre part élève Apollo Soranus au rang d'un dieu suprême, tout puissant, ce qui répond au rôle d'Apollon en général dans l'Énéide. L'intention de Virgile paraît probable (*summe deum... omnipotens*). Cf., sur la question Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, p. 362.

s'occuper de leurs morts. Il est inutile de rappeler combien Virgile a soigné ailleurs les descriptions des rites funèbres. C'est un des points où ses connaissances d'archéologue et son désir d'exactitude sont le plus apparents¹. Nous avons le droit de regarder de près les vers où il décrit la crémation des cadavres troyens et étrusques; il nous y engage à cet endroit même par le soin qu'il prend de distinguer dans le camp rutule le rite de la crémation et celui de l'enterrement. Il est évident qu'il a cherché la vérité, même la nuance archéologique². Or, Énée et Tarchon, égaux en dignité religieuse, président ensemble à la cérémonie : *more patrum*, nous dit Virgile, sans faire de différences entre la coutume troyenne et la coutume étrusque. Ils entassent les corps en un énorme bûcher dont la fumée obscurcit le ciel; puis, autour de ce feu tournent tour à tour et par trois fois les guerriers à pied et les cavaliers. Ils accompagnent leurs cris de deuil du son éclatant des trompettes :

Ter circum accensos, cineta fulgentibus armis,
Decurrere rogos, ter moestum funeris ignem
Lustravere in equis, ululatusque ore dedere...
... It coelo clamorque virum clangorque tubarum.

Il y a là la description, par le procédé cher à Virgile de la transposition, d'un rite précis : celui de la *decursio funebris*, réservé aux funérailles d'apparat des guerriers et des chefs. Or, nous avons quelques raisons de supposer que ce rite religieux et militaire est venu de l'Étrurie, qui a enseigné à Rome la plupart de ses « pompes », notamment celles du cirque et du triomphe. Des monuments étrusques assez anciens, notamment une situle gravée vers 500, présentent le spectacle de défiles militaires de caractère apparemment funéraire³.

¹ Par exemple la plus grande partie du livre V, réservée aux jeux funèbres en l'honneur d'Anchise. Qu'on songe en particulier à la description préfigurée du *ludus Trojae* (V, 546-604).

² *Én.*, XI, 203-212; la vérification est d'ailleurs impossible, Virgile ne précisant pas quelle est l'étendue de chaque rite dans le camp de Turnus. Mais l'intention d'être exact est sûre.

³ Cf. Mac Iver, *The Etruscans*, p. 20, pl. I.

D'autre part, la *tuba* passait dans l'antiquité, sans exception, pour une invention étrusque. Et Virgile le sait bien, puisqu'il a tiré parti de ce détail dans un passage du livre VIII : lorsque Évand्रे achève de parler à Énée — et il parle précisément des Étrusques — un éclair terrible jaillit du ciel pur : signal convenu par lequel Vénus annonce à son fils que la guerre s'allume et lui promet le bouclier de Vulcain. Or, Virgile compare ce fracas du tonnerre miraculeux au bruit des trompettes étrusques :

Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor¹.

Ce défilé funèbre, où les cavaliers, qui sont surtout des Étrusques, ont une grande part, et qu'accompagne le son des trompettes étrusques, semble donc avoir été évoqué à dessein par Virgile pour rappeler l'origine de ces cérémonies. Mais sa science, dira-t-on, se montre en défaut quand il s'agit du mode de sépulture étrusque ; il suffisait que les deux rites, crémation et inhumation, eussent été pratiqués dans l'histoire : Virgile a retenu celui des deux qui était, de son temps, presque le seul en usage. C'est moins ignorance que choix.

..

On arriverait sans doute à découvrir dans les derniers livres de l'Énéide d'autres détails où soit aussi probable l'intention de Virgile. Ce que nous en avons pu montrer suggère quelques réflexions : Virgile a certaines connaissances assez précises sur les Étrusques. Mais il ne s'en sert pas pour un vain étalage de couleur locale. Le parti qu'il en tire est généralement subordonné à un dessein plus haut que celui de l'exactitude archéologique. Il transpose, c'est-à-dire qu'il enveloppe dans son récit légendaire certains traits empruntés à une réalité plus récente, parfois actuelle. L'état antique de l'Étrurie l'intéresse moins que les souvenirs étrusques encore vivants dans Rome. Comme Tite-Live, il vise avant tout à glorifier la puissance romaine.

¹ *Én.*, VIII, 526.

Mais, outre les différences nécessaires du poète à l'historien, il y a chez Virgile, à l'égard des Étrusques, un intérêt beaucoup plus vif, des connaissances archéologiques plus sûres que chez Tite-Live. Il y avait certes autour de lui des historiens ou des savants, comme Verrius Flaccus, qui savaient quelque chose de l'Étrurie ou des Étrusques. L'œuvre d'érudition composée par l'empereur Claude a sûrement eu des précédents. Mais une recherche trop savante ne devait être ni dans le goût ni dans le dessein de Virgile; ne lui demandons pas trop. Au début de son élégant petit livre sur les Étrusques, M. Mac Iver se plaint de l'indifférence et de l'ignorance des écrivains latins de la période augustéenne à l'égard d'un peuple qui avait tant compté dans l'histoire de l'Italie, et tant agi sur Rome. Le désir de glorifier la grandeur romaine les aurait rendus injustes envers lui. Les Étrusques n'apparaissent qu'à l'arrière-plan de l'histoire de Tite-Live. « Quant à Virgile, il est admis qu'il écrit un roman, et son Mézence de Caeré est une pure invention ¹. » A regarder de près l'Énéide ce jugement est bien injuste. Il faudrait bien plutôt louer chez Virgile l'intérêt qu'il porte aux Étrusques, la place qu'il leur accorde dans son époque, si méritoires si on le compare aux autres historiens de la grandeur romaine.

Si maintenant nous cherchons à résumer nos observations, nous arrivons à peu près à ceci :

1° Virgile adopte une chronologie étrusque un peu particulière, qui donne à ses Tyrrhéniens de solides attaches au sol italien.

2° En même temps il s'attache à respecter les vraisemblances historiques et légendaires; il choisit parmi les cités étrusques celles qui semblent le plus anciennes, c'est-à-dire surtout celles du littoral. Il

¹ D. Randall-Mac Iver, *The Etruscans*, p. 6 : « Nor are the Latin writers of the Augustan period, even Livy and Vergil, to be trusted. They lived centuries later than the great days of Etruria, so that they had no real sources of information; and it was the policy of their time to glorify the Romans at the expense of all others. *Vergil is admittedly writing a romance, his Mezentius of Caere is an invention*; Livy is interested only in telling the story of Roman achievement to which the Etruscans are a mere background. »

leur donne pour chef Tarchon, en débarrassant cette figure légendaire de toutes ses attaches dans l'espace et dans le temps.

3° Il accorde à Caeré, comme la tradition, un rôle prépondérant, mais inverse de celui qu'elle joue d'ordinaire. Gardant le personnage légendaire de Mézence, le chargeant de nouveaux crimes, il le sépare de son peuple, fait de lui, auprès de Turnus, un bouc émissaire des impiétés des Étrusques. Au contraire il fait à Caeré l'honneur, mérité par des siècles de relations d'hospitalité avec Rome, de contribuer à l'entreprise d'Énée.

4° Il crée une fiction qui a pour résultat de subordonner l'armée de Tarchon à celle d'Énée, et trouve par là le moyen de transposer l'histoire, et de la Rome étrusque, et de l'assujettissement de l'Étrurie à Rome.

5° Enfin sa peinture des Étrusques, de leurs chefs, de leur mœurs, vise à une vérité générale et relative. Il ignore ou rejette, par instinct de poète, l'onomastique propre des Étrusques. Mais il introduit dans son récit des épisodes où la « couleur locale » relève discrètement la vérité archéologique — ou du moins ce que Virgile croyait tel.

Dans l'ensemble, si « l'effort de création poétique » est là moindre qu'ailleurs, son effet moins frappant, l'habileté à combiner les légendes, à les fondre et à les charger de sens y est pour le moins égale. Nous venons de voir de quelle manière Virgile avait renouvelé là sa matière. Il nous reste à poser un problème : ces efforts, qui sont manifestes et convergents, cachent-ils un dessein général ? Entrait-il dans ses vues, dans son plan de l'Énéide, que les Étrusques eussent à l'entreprise une part plus belle et plus directe que ne la leur faisait la légende, surtout la légende latine ? C'est poser une fois de plus le problème des raisons de Virgile et peut-être des raisons d'Auguste : matière délicate où la démonstration est rarement possible. Nous devons nous contenter d'esquisser une conjecture.

Heinze¹ a indiqué les raisons « techniques » auxquelles le poète

¹ Heinze, *Virgils epische Technik*, p. 177 (Erweiterung des Stoffes).

dut obéir : la raison essentielle fut le désir d'élargir la matière ; de là découla le rôle nouveau de Mézence. Il faut tenir compte de cela en effet, comme nous l'avons dit. Mais nous avons vu aussi que ces raisons étaient insuffisantes à expliquer la position si originale prise par Virgile à l'égard de la légende. Aussi bien, dans toute l'Énéide, les raisons techniques sont strictement subordonnées à celles du poète national. C'est de ce côté qu'il nous faut chercher.

Le désir de Virgile était de transposer dans son œuvre toute l'histoire romaine, et par suite qu'elle contint le plus possible de ce qui devait être Rome. Ainsi s'explique le procédé de transposition dont il use constamment. Toutes les légendes « arcadiennes » de l'histoire romaine sont contenues symboliquement dans l'épisode d'Évandire au VIII^e livre. Elles sont déposées dans le berceau de Rome. Après la fondation d'Énée rien d'essentiel ne viendra interrompre le cours de la puissance romaine, jusqu'à l'apothéose d'Auguste. Il faut que ce cours soit régulier et pur, que la Rome d'Auguste soit presque tout entière dans la fondation que l'Énéide laisse entrevoir, comme Auguste est presque tout entier dans son ancêtre troyen. Or, il y avait dans la tradition un épisode impossible à oublier, qui avait traversé le développement de Rome, interrompu la lignée de ses rois : le règne des rois Étrusques, les Tarquins. Tout en renversant les rôles et en admettant moins le règne des Étrusques sur Rome que celui de Rome étrusque sur l'Étrurie, les historiens latins ne pouvaient se dissimuler que pendant assez longtemps la puissance étrusque les avait dominés. Il me paraît probable que Virgile a voulu d'abord transposer cette vérité historique entrevue ; son Tarchon n'est point rigoureusement un portrait de Tarquin, mais le choix de son nom devait évoquer la Rome étrusque : et nous avons reconnu, en effet, dans l'épisode des insignes royaux un récit dont Denys d'Halicarnasse fait honneur à Tarquin l'Ancien. Après bien des guerres, pendant lesquelles Caeré était restée fidèle, l'Étrurie s'était soumise à Rome : voilà le sens symbolique de cette soumission spontanée des Étrusques à Énée, voulue par le destin. Enfin des coutumes, des usages étaient passés

des Étrusques aux Romains : Virgile les a rappelés chaque fois qu'il en a trouvé l'occasion. Ces hautes raisons ne justifiaient-elles pas l'originalité de sa version?

Il en eut sans doute d'autres : l'exégèse virgilienne la plus récente s'accorde à expliquer l'étendue de l'épisode de Didon et certains de ses détails, par exemple la description de Carthage en construction, par un désir général d'apaisement des vieilles rancunes entre races, partagé par Auguste et par Virgile, et plus précisément par la pensée de la Carthage qu'une colonie romaine faisait alors renaitre autour de Byrsa¹. Cette coïncidence paraît claire, sans qu'on ait besoin de la renforcer par des hypothèses aventureuses². Quant à la peinture du Latium dans la seconde partie du poème, M. Carcopino y a montré l'actualité vivante en mille endroits. Faut-il chercher de même, dans la pensée d'Auguste ou dans l'état de l'Étrurie dont Virgile avait le spectacle, de quoi expliquer le rôle des Étrusques dans l'Énéide? Les preuves nous manquent. Ce qui est sûr, c'est que les guerres civiles avaient achevé la ruine de la puissance étrusque et son assujettissement à Rome. C'est qu'après Sylla, Octave avait eu sa responsabilité dans les dévastations. Il est au moins vraisemblable qu'il ait compris l'Étrurie dans son plan général de restauration et d'apaisement. Ce n'est pas Mécène qui la lui eût fait oublier, Mécène fier de ses ancêtres, rois étrusques. Qui sait s'il n'a pas conseillé au poète ce renversement de la légende, tout en faveur de l'Étrurie. Ce ne sont, il est vrai, que des présomptions, et bien vagues. Mais nous constatons au début de

¹ Cette explication s'est trouvée être la conclusion commune des recherches menées indépendamment par MM. Carcopino et Dessau; toutes les études parues depuis la thèse de M. Carcopino (1918) la confirment; cf., en dernier lieu, Carcopino, *Autour des Gracques*, p. 284, n. 1.

² Cf. Gastinel, *Carthage et l'Énéide*, in *Rev. arch.*, 1926; l'auteur, se fondant sur la découverte de l'autel « troyen » à Carthage, suppose qu'un original de cet autel, à Rome, a suggéré à Virgile tout le plan de son épopée. Cette hypothèse ôtée, il reste dans cette étude des réflexions sur l'esprit de conciliation d'Auguste et de Virgile à l'égard des vaincus du monde romain, dont nous pourrions faire ici l'application.

l'Empire, d'une part un certain mouvement d'érudition tourné vers l'Étrurie, dont Claude est le meilleur représentant : érudition bien incomplète peut-être, mais qui prouve un certain intérêt dans le public romain ; d'autre part, une sorte de relèvement de la confédération étrusque, évidemment encouragé par Rome. La confédération des douze, ou des quinze peuples d'Étrurie, paraît se renouer alors, sous une forme d'ailleurs toute pacifique et religieuse. Les dates nous échappent, mais la plupart des desseins politiques accomplis au cours du 1^{er} siècle de l'Empire avaient eu au moins leur germe dans la pensée d'Auguste.

C'est vers cette époque, en tout cas, que dut être sculpté à Caeré ce monument des cités étrusques, dont le Musée du Latran conserve l'unique fragment¹. Certes entre ce monument et l'Énéide il ne peut y avoir aucun rapport direct, puisque les trois figures qui ont survécu, et qui représentent soit le quart, soit le cinquième de l'ensemble perdu, sont précisément celles de cités absentes du catalogue de l'Énéide : Vetulonia, Vulci et Tarquinies. Mais la date approximative du bas-relief, sa provenance, enfin le fait qu'il semble avoir jadis représenté toute la confédération, sont des indices qu'il y avait alors, peut-être principalement à Caeré, certain renouveau des souvenirs étrusques. Virgile, dans l'Énéide, a dû l'entrevoir ou l'encourager.

J. GAGÉ.

¹ Cf. Braun, in *Annali dell' Istituto*, 1842, p. 37 et suiv., et pl.; Helbig, *Führer*. Tarquinies est figurée par un prêtre qui doit être Tarchon ; à remarquer la ressemblance de son attitude avec celle d'Énée sur des œuvres contemporaines. (Ainsi dans l'Énéide, Tarchon est comme une seconde épreuve, plus falote, d'Énée) : Vulci par une déesse (Vénus ?), Vetulonia par un marin (Neptune ?). On a supposé sans raison décisive que ces bas-reliefs décoraient à Caeré la base d'une statue de Claude.

LA
TRAHISON DU MOINE GILLES DU MOUSTIER
(17 AOÛT 1417)

Rentré de France en Angleterre, le 16 novembre 1415, après une campagne de trois mois, dont la victoire d'Azincourt ne compensait point l'échec réel, Henry V consacra tous ses efforts à préparer une nouvelle invasion sur les terres qu'il revendiquait. Dès le 1^{er} août 1417, il se trouva en mesure de débarquer à Touques, à la tête d'une puissante armée. Son objectif immédiat était la prise de Caen qui devait mettre en ses mains, à bref délai, la Basse-Normandie. Le siège fut conduit avec une rapidité étonnante. Investie le 14 août, la ville succomba en moins de trois semaines, bien que les assiégés eussent fait preuve d'une résistance héroïque : lors de l'assaut général, le 4 septembre, deux mille bourgeois tombèrent, les armes à la main, et Henry V, victorieux, chevaucha dans des rues où « dévalait le sang ».

La soudaineté de ce désastre provoqua, en France, autant de stupeur que d'effroi, car la place de Caen était réputée imprenable. Il ne courut, du reste, d'autre explication que celle de la supériorité écrasante de l'ennemi. C'est à peine si l'on trouve, chez quelques-uns de nos chroniqueurs, l'écho de vagues bruits de trahison¹. Quant aux

¹ Pierre Cochon (*Chronique normande*, p. 278) écrit qu'Henry V « fit siège devant (Caen) et, par malverse garde ou traison, prist la ville d'assaut ». D'après Perceval de Cagny (*Chroniques*, p. 110), « le chastel se tint malvaisement », et Jouvenel des Ursins (*Chronique, collection Michaud*, t. II, p. 533) dénonce le seigneur de Montenay, capitaine de Caen,

annalistes anglais, évidemment mieux informés, ils ont, de parti pris, passé sous silence, dans la narration du siège, l'épisode qui fait l'objet de cette étude, le jugeant, à bon droit, susceptible d'amoindrir le mérite de la victoire royale¹. Seul, parmi eux, Walsingham a raconté la démarche nocturne d'un moine de Saint-Étienne, auprès du duc de Clarence, pour le presser de prendre d'assaut l'abbaye qu'allait détruire sa garnison². Son récit, fort incomplet, mais exact, n'a guère été pris au sérieux. L'érudit normand, L. Puiseux, qui l'utilisa en 1858³, l'atténue et ne dissimule pas qu'il n'y attache que fort peu de créance. Après lui, si l'on en trouve quelque trace chez nos historiens, c'est sous la forme d'une accusation en bloc contre tous les religieux de Saint-Étienne pour leur « servile empressement à accueillir l'envahisseur⁴ ».

En réalité, il y eut trahison véritable, mais individuelle. Dix ans après son crime, le moine coupable sollicita son pardon en Cour de Rome et les Archives du Vatican conservent encore la supplique qu'il fit présenter au pape et la bulle que lui concéda Martin V. Il vaut la

« qui devait avoir en sa compagnie quatre cens combatans, et pour tel nombre fut il payé et contenté lequel n'en avait pas deux cens ». Au reste, d'une façon générale, tous nos chroniqueurs, y compris le religieux de Saint-Denys, se montrent fréquemment mal renseignés sur tout ce qui concerne la campagne anglaise.

¹ Plus que tout autre, l'auteur des *Henrici quinti, regis Angliae gesta* qui, en sa qualité de chapelain du roi, assista au siège de Caen, semble bien devoir être accusé de réticence.

² Thomas Walsingham, *Ypodigma Neustriac*, p. 418 et suiv., *Historia anglicana*, p. 322 et suiv. Le texte de sa narration est identique dans les deux ouvrages.

³ L. Puiseux, *Siège et prise de Caen par les Anglais en 1417*, p. 35. R. Newhall, tout en reprochant à Puiseux un patriotisme exagéré, rend hommage à son savoir (*The conquest of Normandy, 1416-1424*, New Haven, 1924, p. 341).

⁴ Vallet de Viriville, *Mémoires sur les Institutions de Charles VII*, dans *Bibl. de l'École des chartes*, t. XXXIII (1872), p. 89. E. Lavisse (*Histoire de France*, t. IV, p. 374) explique la facile occupation de Saint-Étienne par le fait qu'Henry V avait donné des ordres pour faire « respecter en particulier les gens d'Église et leurs biens ».

peine, nous semble-t-il, de faire connaître ces curieuses pièces qui, d'ailleurs, se rattachent d'assez près à l'histoire générale.

L'abbaye bénédictine de Saint-Étienne, fondée en 1066 par Guillaume le Conquérant, comptait, au début du ^{xv}^e siècle, parmi les plus florissantes du royaume¹. Construite tout proche mais hors des remparts de Caen que dominaient les tours de sa basilique, ceinte elle-même de hautes murailles, elle constituait une véritable forteresse et comme un bastion avancé de la ville, pourvue, en outre, d'artillerie et tenant garnison à ses frais.

Dans les premiers jours de juin 1417, les villes et places fortes normandes reçurent de Paris, où l'on connaissait les projets d'Henry V, l'ordre de prendre toutes mesures nécessaires « pour résister à l'entreprise des angles² ». A Saint-Étienne, dès cette date, on se prépara donc à la résistance, et avec d'autant plus d'empressement que le souvenir n'était pas encore éteint des ruines causées par l'occupation anglaise de 1346³. Tout autorise à croire que le ravitaillement et les travaux essentiels étaient achevés quand, deux mois plus tard, fut annoncée l'approche de l'ennemi. Mais, alors, sous la menace d'un assaut imminent, un certain nombre de religieux, pris de panique, s'enfuirent⁴. Leur départ représenta, sans doute, pour la défense, plutôt un gain qu'une perte. Sous les ordres d'un capitaine, outre la garnison ordinaire, se tenaient prêts à combattre des gens d'armes, exceptionnellement recrutés, et d'assez nombreux contingents fournis par les vassaux : on peut évaluer ces forces à 200 ou 300 hommes.

¹ Cf. Hippeau, *L'abbaye de Saint-Étienne de Caen, 1066-1790*.

² Newhall, *op. cit.*, p. 46. Le même auteur (pp. 41-50) fournit de très nombreuses références sur les avertissements donnés et les précautions imposées par le pouvoir central. C'est donc bien à tort que Puiseux et d'autres historiens parlent de l'effet de surprise du débarquement de Touques.

³ Cf. Hippeau, *op. cit.*, pp. 108-110.

⁴ Le 22 août 1417, Henry V, par lettres patentes, autorisa huit moines de Saint-Étienne à rentrer dans leur abbaye (Puiseux, *op. cit.*, p. 82).

Un moine se trouva qui eut le courage de prendre place dans leurs rangs, Gilles du Moustier, le héros de cette histoire. Son nom décele une origine normande¹. Fils, sans doute, de quelque artisan ou laboureur et choisi par les religieux pour sa piété, son intelligence précoce, lui-même nous apprend « qu'élevé dès sa jeunesse à Saint-Étienne », il y a reçu les ordres sacrés. Toute sa vie tient entre les murs du magnifique monastère auquel il a voué un amour sans bornes, fait d'admiration et de reconnaissance. Pour le défendre, de quoi ne sera-t-il pas capable?

Nous sommes au 14 août. La ville de Caen est entourée d'un cercle de feu. Il a fallu, pour priver l'ennemi d'une base dangereuse, sacrifier les faubourgs; un immense incendie les dévore. La foule se presse sur les remparts, bien moins préoccupée, toutefois, de ce spectacle terrifiant que de l'avant-garde anglaise qui vient de paraître. Avec les 4.000 hommes dont il dispose, le duc de Clarence, frère d'Henry V, n'a pas la folle prétention de tenter l'assaut contre une ville fortifiée. Son dessein est de l'investir, de lui couper toute communication avec le dehors : ses cavaliers courant la campagne, Caen ne se ravitaillera plus et aucun chevalier du voisinage ne viendra grossir le nombre des assiégés. Il doit aussi, en vue du siège futur,

¹ Le nom de du Moustier, « célèbre au pays de Caux dans les ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles » (Cochet, *Notice sur d'anciennes sépultures trouvées à Leure*, dans *Antiquaires de Normandie*, t. XXIV, p. 10), était aussi très commun dans la région de Caen, au début du ^{xv}^e siècle. On trouve, le 7 septembre 1417, un Pierre du Moustier, moine de Saint-Étienne de Fontenay (Lechaudé d'Anisy, *Grands rôles de l'échiquier de Normandie*, p. 276); puis un Guillaume du Moustier, le 12 août 1421, et un Guillebert du Moustier, le 2 mars 1422, tous deux occupant des charges publiques (Bréquigny, *Rôles normands et français*, dans *Antiquaires de Normandie*, t. XXIII, n. 1302, 1317). Nous connaissons encore un Jean du Moustier, recteur de l'Université de Caen en 1471 (*Rég. suppl.*, 666 (anc. 659), fol. 181). Le moine Gilles n'avait, sans doute, aucun lien de parenté avec Gilbert de Moustiers, seigneur de la Fayette, qui, à cette heure même, apportait à la ville de Caen le secours de son épée et de son expérience (Puisieux, *op. cit.*, p. 36).

sauver les faubourgs et y prendre pied. Ses hommes s'emploient donc immédiatement à éteindre l'incendie et ne tardent pas à parvenir jusqu'au faubourg l'Abbé ; celui-ci s'étend sous les murailles de Saint-Étienne, dont la garnison aussitôt les bombarde.

Au milieu des combattants, Gilles du Moustier se distingue par son exaltation. Sa présence parmi eux viole, à vrai dire, les règles canoniques qui interdisent aux clercs de verser ou de contribuer à faire verser le sang. Certes, mais nécessité fait loi. Repousser les impies qui menacent son monastère, n'est-ce point servir la cause de Dieu ? N'écoutant que son zèle, le voici qui manœuvre une « baliste », comme un homme de métier. Lui-même « l'a hissée sur les murailles ». Il la charge des flèches énormes alors en usage et, si extraordinaire que cela nous semble, ses coups, paraît-il, portent ; à en croire ses compagnons, « plusieurs ennemis ont été frappés à mort ». Lui, modestement, conserve des doutes sur la réalité de ses exploits et ce n'est que par délicatesse de conscience qu'il en demandera à Martin V une absolution conditionnelle.

Trois jours durant, les escarmouches continuent sans que se démente son intrépidité. Mais, le 17, un nouveau péril, tout à fait imprévu, vient mettre un terme à sa fièvre belliqueuse. La pression anglaise, en s'accroissant, a permis au capitaine de mesurer ses forces. Si l'avant-garde est peu dangereuse, il se rend compte de l'impossibilité d'offrir une résistance prolongée lorsque l'artillerie d'Henry V entrera en action. Ses hommes d'armes, consultés, l'approuvent et, unanimement, pour éviter à la ville la terrible menace que lui ferait courir Saint-Étienne si jamais l'ennemi l'occupait, ils opinent qu'il faut, tout de suite, détruire la basilique et incendier l'abbaye. La mort dans l'âme, les bourgeois de Caen se résignent. On convient « qu'à un signal, la nuit suivante, le peuple sera convoqué à son de trompe » ; tous accourront, munis de pioches, de torches, afin que, très vite et sans laisser au duc de Clarence le temps d'intervenir, la destruction soit consommée.

Le moine Gilles ne tarde pas à connaître l'arrêt de mort porté contre son abbaye. Ce qui se passe sous ses yeux suffirait d'ailleurs à l'en instruire. Bientôt, la basilique est transformée en chantier : on y transporte toute la poudre disponible, « des tailleurs de pierre, mandés de la ville à dessein, creusent des chambres de mines dans les piliers et dans les soubassements des tours ». Quant au monastère, il est pillé avec frénésie. Les religieux ont bien abrité dans le château leurs plus précieux trésors, mais il reste tant de belles et bonnes choses qui excitent la convoitise des soudards et des vilains ! Gilles et ses frères, impuissants, voient tout saccager, « la bibliothèque, les vases sacrés, les ornements ecclésiastiques, les meubles, le vestiaire des moines et, cela va sans dire, jusqu'aux provisions de bouche ». Chacun se hâte, car la nuit approche ; dans quelques heures, ce qui n'aura pas été pris périra par le feu.

Personne, cependant, n'a pris garde au sombre désespoir de Gilles ; personne, non plus, ne se doute du projet qu'il médite. Les nécessités qu'on invoque : l'intérêt général, le salut de la ville, il ne les comprend pas. Le sacrifice de l'abbaye lui apparaît comme une monstrueuse exigence de l'égoïsme des bourgeois. Serait-elle donc moins digne de vivre, moins sacrée, avec son insigne basilique, que la ville de Caen ? Grâce à Dieu, il est capable, à lui seul, de la sauver en la livrant, au risque de son honneur, à ces mêmes anglais qu'hier il combattait et qui, peut-être, la pilleront aussi, mais, du moins, épargneront ses murs.

Sortir de Saint-Étienne et gagner les lignes anglaises présenterait, pour tout autre que notre moine, des difficultés insurmontables. Gilles n'ignore rien de son monastère, qui possède, sur la campagne ou les faubourgs, une issue secrète, aménagée, jadis, par un abbé prévoyant¹. A la faveur des ténèbres, il s'engage dans le souterrain ;

¹ Walsingham, dont le récit commence aux préparatifs de démolition de l'abbaye, nous dépeint le moine se rendant au quartier de Clarence « manibus reptans et genibus, et per hostes, per ignes, per arma, per

suivant ses prévisions, des soldats anglais l'arrêtent sitôt sorti et, sur sa demande, le conduisent au duc de Clarence. Gilles se jette à ses genoux, expose le danger couru par l'abbaye qui, « d'ici une heure ou deux sera vraisemblablement détruite de fond en comble » et il implore avec larmes une intervention immédiate¹. Clarence, devinant tout le parti à tirer d'un pareil auxiliaire, proteste de sa bonne volonté. « Il ne désire que sauver l'abbaye, bien mieux, la combler de toutes ses faveurs. » Encore doit-il s'en rendre maître ! « Quel est l'état de la forteresse ? existe-t-il un point par où l'on puisse pénétrer sans risques ? » Gilles « répond affirmativement, puis indique la voie secrète dont il a lui-même usé ».

On reconstitue, sans peine, la scène qui suit. En toute hâte, une troupe est rassemblée à laquelle le traître sert de guide. Lorsque les Anglais débouchent dans l'intérieur du monastère, leur inexplicable irruption paralyse toute résistance. Terrifiés, se croyant victimes de quelque sortilège, hommes d'armes et vassaux se rendent ; ceux qui le peuvent s'enfuient à Caen. Saint-Étienne est pris sans que l'ennemi ait perdu un seul homme².

gladios », mais ne fait aucune allusion au souterrain. On ne saurait cependant entendre dans un autre sens l'expression de « lieu secret » qu'emploie Gilles. Du reste, l'usage des souterrains était alors assez fréquent en Normandie. A Bayeux, par exemple, il en existait plusieurs, construits en pierre de taille, et qui reliaient le château à la ville et aux alentours (R. Postel, *Siège et capitulation de Bayeux, 1417*, p. 24 et 25). A Sées, un souterrain unissait la demeure des chanoines réguliers à une de leurs propriétés sise en pleine campagne.

¹ « C'est à vous, noble duc, lui fait dire Walsingham, qu'il appartient de sauver notre saint asile, à vous qui descendez de la race des rois qui l'ont fondé, qui l'ont édifié, qui l'ont enrichi de leurs dons. Prenez-moi comme guide, je vous introduirai et vous rendrai maître de notre abbaye. » Cette dernière phrase dut sembler à Puiseux trop accablante pour le moine de Saint-Étienne, car il l'a supprimée dans sa traduction.

² « A la nouvelle apportée par le moine, le duc se leva brusquement, ordonna à ses gens de prendre des échelles, escalada le mur par un côté faible et pénétra dans l'enceinte de l'abbaye. » Ces lignes de Walsingham nous expliquent qu'il ait précédemment supprimé le souterrain : il lui fallait, pour ses compatriotes, la gloire d'une escalade et d'un assaut.

Le lendemain, 18 août, Henry V, arrivant avec le gros de l'armée, fait de l'abbaye son quartier général¹. « Il se réjouit fort, écrit Walsingham, car, sur les tours, il peut, à loisir, observer tous les gestes des assiégés et faire hisser des canons pour bombarder la ville. » Le monarque n'oublie pas de combler d'éloges les vainqueurs de la nuit et, sans doute, n'épargne-t-il point à Gilles du Moustier la honte d'un compliment. En tous cas, il cherche encore à l'utiliser, « lui demande s'il est possible, à son avis, de prendre Caen d'assaut ». Gilles « répond par l'affirmative, car il souhaite que les misérables qui ont voulu la ruine du monastère reçoivent un châtiment digne de leur forfait ». Ses confidences au roi se bornent, d'ailleurs, à cet encouragement bien superflu. Il se défend avec insistance, dans sa supplique, d'avoir « fourni des armes, participé personnellement à l'attaque, ou fait connaître quelque endroit par où il fût possible de pénétrer² ». Son rôle n'est pourtant pas fini; il lui reste à assouvir la haine implacable qu'il a conçue contre les instigateurs de l'incendie et de la destruction de Saint-Étienne. Vengeance odieuse et sans excuse! Le 4 septembre, lorsque Caen succombe, il « les nomme » aux Anglais, demandant justice. Le 5 septembre, Henry V fait décapiter plusieurs notables, « pour leur opiniâtre rébellion³ » et nous ne doutons point que, parmi ces malheureux, il n'y eût des victimes de Gilles du Moustier.

A dix ans d'intervalle, il implora du pape « dispense d'irrégula-

¹ Nous avons adopté la chronologie de Puiseux; elle correspond aux indications fournies par Gilles du Moustier, car l'erreur du copiste est évidente qui lui fait dire que la prise de Caen advint huit jours — au lieu de dix-huit — après celle de Saint-Étienne.

² Cette dénégation formelle qui se trouve dans la supplique est pourtant contredite par la bulle où on lit que les Anglais « informés par Gilles de la façon dont on pouvait entrer dans la cité la prirent d'assaut en quelques jours ». Mais, pour nous, le texte de la supplique fait foi; l'abrégiateur qui l'eut sous les yeux pour rédiger la bulle a commis une méprise.

³ Puiseux, *op. cit.*, p. 55.

rité, absolution d'excommunication, abolition de toute tâche d'inhabileté et d'infamie ». Avait-il, à la longue, compris sa faute? Nullement, car il évite, dans sa supplique, toute formule de regret. Par contre, ses délits, bien que le secret continue de les recouvrir, entraînent certaines conséquences canoniques qui ne peuvent plus le laisser indifférent. Il ne dit point à quelle occasion se sont éveillées ses craintes. Peut-être postulait-il un bénéfice et la condition pour en jouir en paix, il le savait bien, était que fût préalablement régularisée sa situation. D'où son recours à Rome. Martin V, indulgent, enjoignit à l'évêque de Bayeux, par bulle datée du 11 février 1427, d'ouvrir une enquête, puis, si les résultats en étaient favorables, d'absoudre le suppliant, mais à la condition expresse qu'il le pût faire, sous sa responsabilité, sans danger de scandale.

Nous ne savons pas si Gilles fut absous par l'évêque, ni davantage quels furent ses rapports avec les autorités anglaises, pendant les années d'occupation. Aucune des pièces que délivra, par milliers, la chancellerie d'Henry V ne le concerne, ce qu'expliquerait, à la rigueur, le souci, et chez les Anglais et de sa part, d'éviter des commentaires dangereux et de tenir sa trahison secrète. Lui-même, au reste, était assez désintéressé pour ne point vouloir, personnellement, de récompense. Mais, on ne voit pas, non plus, que l'abbaye de Saint-Étienne ait été, par considération pour lui, l'objet de faveurs particulières. Elle n'obtint jamais que les privilèges fussent également concédés aux autres monastères de Normandie¹, dont elle partagea le sort lorsqu'en 1424 ceux-ci furent dépouillés de toutes leurs possessions sur le territoire anglais². Elle eut même à supporter les pires

¹ Elle obtint des lettres de rémission le 12 septembre 1417 (Lechaudé d'Anisy, *op. cit.*, p. 220) puis restitution de son temporel, le 6 décembre de la même année (Id., p. 283) et du droit de justice, le 23 décembre 1423 (Id., p. 306).

² Ilippeau (*op. cit.*, p. 130) a prétendu prouver contre Lechaudé d'Anisy que l'abbaye de Saint-Étienne fut exceptée de cet acte de spoliation. Nous trouvons la certitude du contraire dans une supplique adressée à Cal-

épreuves en 1434, aussi bien, avouons-le, du fait des patriotes normands que de celui des vainqueurs, car, les nobles et les communes, en révolte, l'ayant occupée, puis pillée avec le concours de la populace de Caen, les Anglais, sitôt qu'ils l'eurent reprise, la livrèrent, à leur tour, au pillage et détruisirent une partie de ses murailles¹. Gilles fut, sans doute, le témoin angoissé de tous ces excès. Vivait-il encore en 1450 et que pensait-il s'il assista au nouveau siège de Caen et à l'entrée triomphale de Charles VII dans sa bonne ville définitivement reconquise?? Mais, après tout, pour ce moine borné, que comptaient les révolutions politiques et les querelles des princes en regard du sort de sa chère abbaye! Grâce à lui, si mutilée qu'elle fût, elle survivait, c'était l'essentiel³.

Notre récit serait incomplet si, avant de conclure, nous ne signalions les conséquences de la trahison de Gilles du Moustier. Il apparaît indéniable qu'elle compromit gravement la défense et hâta la chute de Caen. La ville, nous l'avons dit, passait pour imprenable. Henry V l'attaqua avec une armée, non pas de 50,000 hommes,

lixte III par les moines, le 15 mars 1456, et où ils exposent être privés depuis soixante ans de la rente de 3,000 livres tournois qu'ils percevaient jadis en Angleterre (*Reg. suppl.*, 488 (anc. 481), fol. 209).

¹ Sur la révolte de 1434, cf. A. Gasté, *Les insurrections populaires en Basse-Normandie*, p. 14 et suiv., et, sur les destructions commises par les Anglais, une lettre de Charles VI, en date du 29 mai 1455, publiée par Siméon Luce dans la *Chronique du Mont-Saint-Michel*, t. II, p. 251.

² Cf. V. Hunger, *Le siège et la prise de Caen par Charles VII en 1450*, et L. Puiseux, *Entrée triomphale de Charles VII à Caen en 1450*. Signalons que Saint-Étienne servit à Charles VII, leur propre expérience n'ayant point instruit les Anglais, qui négligèrent de la détruire.

³ Saint-Étienne connut seize ans plus tard une nouvelle affaire de trahison. Le coupable, cette fois, était l'abbé sous lequel avait vécu, depuis 1428, Gilles du Moustier. Hugues de Juvigny, un vieillard de quatre-vingt ans, compromis sans doute dans la Ligue du Bien Public, se vit accusé à Rome, en 1467, « d'avoir remis en des mains étrangères de nombreux documents et lettres qui intéressaient tant le monastère lui-même que les états du très chrétien roi de France, Louis XI » (*Reg. vat.*, 527, fol. 97b).

comme on l'a prétendu¹, mais, tout au plus, de 13,500². A l'abri de leurs remparts, les 7,000 défenseurs de la cité — garnison et milice bourgeoise réunies — eussent dû pouvoir opposer une longue résistance. En fait, ils succombèrent au bout de dix-huit jours. Comparons avec Rouen qui, en 1419, soutint, contre ces mêmes troupes anglaises, un siège de six mois et qui ne capitula que sous l'étreinte de la famine! Là, il est vrai, on avait, à temps, rasé tous les faubourgs, y compris un prieuré et cinq églises³, si bien qu'Henry V obligé de tenir son artillerie, de faible portée d'ailleurs, au delà du terrain découvert, n'en tira qu'un fort mince avantage. A l'inverse, Caen fut très vite réduite parce que, du haut des tours de Saint-Étienne, les canons anglais la foudroyèrent presque à bout portant. Que Gilles ne livrât point son monastère qui, dans ce cas, eût été anéanti par l'incendie, la place, en l'absence de secours extérieurs, était quand même condamnée à tomber au pouvoir de l'ennemi, mais, du moins, aurait-elle prolongé la lutte. Un retard de quelques semaines, de quelques mois, permettant, peut-être, à la noblesse normande de s'organiser, de se lever en masse contre l'envahisseur immobilisé, aux approches de l'hiver, en plein pays ennemi, eût-il modifié le cours des tristes événements qui s'étendent sur plus de trente années de notre histoire? La responsabilité du moine Gilles du Moustier reste assez grave sans que l'on s'abandonne au vain jeu de parcelles hypothèses et il faudrait plutôt chercher des excuses à son crime puisqu'en fin de compte nous lui devons de pouvoir encore admirer ce chef-d'œuvre qu'est la basilique de Saint-Étienne de Caen.

J. LESELLIER.

¹ L. Puiseux, *op. cit.*, p. 31.

² D'après l'auteur des *Gesta*, les forces anglaises montaient, lors du débarquement, à 1,500 navires et 16,400 combattants. Newhall (*op. cit.*) a pu établir, à l'aide des livres de comptes, le chiffre exact de 13,500 hommes.

³ L. Puiseux, *Siège et prise de Rouen*, p. 58.

APPENDICE

I. — *Gilles du Moustier sollicite de Martin V l'absolution pour crimes d'homicide et de trahison. Concéde à Rome, 3 février 1427.*

Exponitur S. V. pro parte devoti oratoris vestri Egidii de Monasterio presbiteri monachi expresse professi monasterii Sancti Stephani de Cadomo, Ordinis Sancti Benedicti, Baiocensis diocesis, quod olim, postquam monasterium ipsum, quod muris et turribus ad modum fortalicii undique clausum et circumdatum existit, per nonnullos adversarios obsessum fuisset, idem Egidius ex certo proposito percutiendi, ac eosdem inimicos interficiendi si posset, quamdam balistam cum pluribus viris accipiens, muros dicti fortalicii ascendit, ac ex huiusmodi balista plures ictus traxit et, ut ab illis qui tunc temporis iuxta eundem Egidium existebant asseritur, nonnullos ex adversariis ex huiusmodi ictibus adeo graviter sauciavit, quod ipsi paulo post dies suos finiverunt : Postmodum vero, idem Egidius videns quod nonnulli armigeri et alii viri seculares ad custodiam dicti monasterii deputati, ac per abbatam et religiosos eiusdem monasterii stipendiati, monasterium ipsum, ac bona sua, libros, calices, et indumenta ecclesiastica, necnon vestimenta religiosorum, et utensilia eiusdem monasterii absque misericordia depredarentur, ac plures latomos pro destructione dicti monasterii venire fecissent, et monasterium ipsum totaliter destruere, ac turrem sive campanile eiusdem monasterii ad terram prostare (*sic*) pro viribus conarentur, et quod deinde paulo post, una nocte, in villa de Cadomo cum sono tube proclamatum fuisset, quod omnes in eadem villa tunc habitantes, pro huiusmodi monasterio destruendo et comburendo exirent, dictus Egidius cupiens maliciis predictorum obviare, huiusmodi monasterium, in quo ordinem ipsum expresse professus in iuventute sua nutritus fuerat, ab huiusmodi incendio preservare, eundem monasterium per certum locum secretum exivit, et immediate ab inimicis captus et detentus extitit, quibus idem Egidius humiliter supplicavit, quatenus monasterium ipsum, quod infra unius vel duarum horarum spacium verisimiliter funditus destrui formidabatur, ac in tanto periculo constitutum a noxiis huiusmodi preservare dignarentur; tunc idem adversarii cupientes illud monasterium a premissis preservare, et in melius continuare, ab eodem Egidio de statu fortalicii, et an per aliquem locum sine resistantia in illo monasterio intrare possent, diligenter inquisiverunt. Qui quidem Egidius eidem dixit quod sic, et tandem locum per quem dictum monasterium intrarunt ostendit, et finaliter idem monasterium predictum ab huiusmodi demolicione facienda liberavit. Tandem, postquam monasterium ipsum ab eisdem inimicis sicut premittitur captum fuisset, iidem inimici ab eodem Egidio iterum petierunt, an dictam villam per insultum capere possent, idem Egidius,

cupiens quod illi, qui monasterium predictum, sicut premittitur, demoliri conati fuerant, pro excessibus et delictis aliquam penam condignam reportarent, similiter respondit quod sic, et tandem eadem villa per octo dies post vel eo circa per huiusmodi insultum ab eisdem inimicis captivata extitit, in qua quidem captione idem Egidius nullum actum bellicosum exercuit aut eis aliqua instrumenta bellicosa minime ministravit, nec eis aliquem locum per quem villam predictam intrarent ostendit, sed illos, qui dictum monasterium destruere voluerant, eisdem inimicis nominavit, licet in captione dicte ville plurium personarum mors subsequuta, ac inibi multa sanguinis effusio perpetrata fuerit, nichilominus tamen, premissis non obstantibus, dictus Egidius missas et alia divina officia, non tamen in contemptum clavium, palam et publice celebravit, prout sepiissime celebrat. Cum autem, pater sancte, dictus Egidius de premissis minime scandalisatus fuerit, dignetur S. V. omnem inhabilitatis et infamie maculam sive notam per eundem Egidium premissorum occasione contractam penitus abolendi, R. p. episcopo Baiocensi, aut eius in spiritualibus et temporalibus vicario committere et mandare, quatenus eundem Egidium ab excommunicationis sententia, quam propter premissa incurrerit, absolvat in forma ecclesie consueta. Et nichilominus super irregularitate, quam premissorum occasione idem Egidius incurrit, ut in omnibus et singulis per eum susceptis ordinibus ministrare, necnon quaecumque beneficia ecclesiastica, etiamsi prioratus, dignitates conventuales, personatus, administrationes vel officia curata et electiva, si sibi alias canonice conferantur, recipere libere et licite possit et valeat, dispenset, premissis ac constitutionibus etc. non obstantibus etc. — Fiat ut petitur, si sine scandalo. O. Datum Rome, apud Sanctos Apostolos, Tertio Idus Februarii, anno decimo.

(Reg. suppl., 208 (anc. 201), fol. 46^b.)

II. — *Martin V charge l'évêque de Bayeux d'absoudre Gilles du Moustier, après enquête sur son cas : Rome, 3 février 1427.*

Martinus etc. Venerabili fratri episcopo Baiocensi etc. Sedes Apostolica pia Mater. — Exhibita siquidem nobis nuper pro parte Egidii de Monasterio monachi Monasterii Sancti Stephani ville de Cadomo, o. s. b., tue diocesis, peticio continebat quod, cum olim dictum Monasterium, quod fortalicium ad instar clausum est, guerris tunc ibidem vigentibus, per nonnullos armigeros haberetur obsessum, idem Egidius, animo dictum Monasterium, in quo etiam tunc se voto professionis astrinxerat, protegendi et prefatos armigeros repellendi, muros ipsius Monasterii construerat, et eo pluries cum balista contra dictos armigeros sagittas dirigente, illorum aliqui tam ex Egidii predicti quam aliorum ibidem secum existentium ictibus factisque preterriti (*sic*) ad terram ceciderunt, ipso Egidio an illorum aliquis ex huiusmodi suo tractu interfectus fuerit alias ignorante

et postquam, obsidione huiusmodi invalescente, armigeri et alii pro custodia dicti Monasterii stipendiati de suis que ad illius conservacionem sufficerent viribus diffidentes Monasterium ipsum libris, localibus et aliis bonis inibi existentibus spoliare conarentur, per eos lathomis et aliis artificibus pro demolicione campanilis et edificiorum dicti Monasterii tunc accersitis, ac populo dicte ville ad sonum tube convocato, credentesque per hoc forsam villam ipsam a tunc sibi ex huiusmodi obsidione imminuentibus periculis erui, ad demolicionem huiusmodi ac dicti Monasterii combustionem se parassent, ipse Egidius, eiusdem Monasterii demolicioni quantum in eo fuerat obviare cupiens, illud per certum locum secretum exivit et tunc per aliquos qui de huiusmodi obsidione erant captus ipsi locum designavit eundem per quem illi cum suis complicitibus Monasterium predictum, quod ab huiusmodi demolicione preservatum fuit, ingressi, et ab eodem Egidio qualiter dictam villam intrare possent informacionem habentes, infra paucos dies villam per insultum receperunt eandem, quo plerique alias sine ipsius Egidii facto vel opere fuerunt interempti. Cum autem, sicut eadem peticio subiungebat, ipse Egidius, qui nullius saltem publice propter premissa infamie nota respersus est, postea pluries missas et alia divina officia etiam alta voce, non tamen in contemptum clavium, celebraverit desideretque in omnibus per eum susceptis ordinibus etiam deinceps ministrare, pro parte sua nobis fuit humiliter supplicatum ut super hiis sibi et statui suo oportune providere de benignitate apostolica dignaremur. Nos igitur, volentes ipsum Egidium, apud nos de religionis zelo vite ac morum honestate aliisque probitatis et virtutum meritis multipliciter commendatum, horum intuitu favore prosequi gracioso, huiusmodi supplicationibus inclinati fraternitati (tue) per apostolica scripta mandamus quatenus super premissis omnibus et singulis ac eorum circumstantiis universis auctoritate nostra te diligenter informes, et si per informacionem huiusmodi ita esse et id sine scandalo fieri posse reppereris, super quo tuam conscienciam oneramus, cum dicto Egidio super irregularitate quam premissorum occasione contraxit quodque ipse in omnibus predictis ordinibus ministrare necnon quecumque beneficia ecclesiastica cum cura vel sine cura dicti ordinis, etiam si dignitates, prioratus et conventuales administraciones vel officia fuerint, et ad illas, illos vel illa consueverint qui per electionem assumi, si sibi alias canonice conferantur vel assumatur ad illas, illos seu illa, recipere ac retinere libere et licite valeat, apostolica auctoritate dispenses ac aboleas omnem inhabilitatis et infamie maculam sive notam per eum dicta occasione contractam, non obstantibus premissis ac constitutionibus apostolicis necnon statutis et consuetudinibus Monasterii et ordinis predictorum, iuramento confirmacione apostolica vel quavis alia firmitate roboratis ceterisque contrariis quibuscumque. Datum Rome apud Sanctos Apostolos, tercio idus februarii anno Decimo.

(Reg. Lateran., 271, fol. 17b.)

QUELQUES
REPRÉSENTATIONS DU « PASSAGE DE LA MER ROUGE »
DANS L'ART CHRÉTIEN D'ORIENT ET D'OCCIDENT

L'iconographie des sarcophages chrétiens procède directement, pour la plupart des scènes de l'Ancien Testament, des peintures des catacombes. Les sujets qui convenaient aux murailles du cimetière sont évidemment ceux que doivent reprendre les sculpteurs du monument funéraire. Le symbolisme est le même; qu'on adopte la sage théorie que Le Blant exposa dans la préface de son « Étude sur les sarcophages d'Arles »¹, qu'on accepte ou non les compléments que Mgr Wilpert lui a apportés², on est obligé de constater l'identité des sujets, et aussi une ressemblance frappante dans la manière dont ils sont traités.

Plutôt qu'ils n'ont représenté des scènes, les peintres des catacombes les ont évoquées; le caractère symbolique même de la figure en faisait éliminer tout détail proprement pittoresque; un certain désir de mystère, bien explicable au temps des persécutions, réservait ainsi aux seuls initiés le sens de toute cette décoration, semblable au premier coup d'œil aux œuvres païennes de destination analogue³. Les chrétiens, pour leur part, connaissaient assez bien les quelques histoires, d'ailleurs plaisantes à l'imagination, qu'ils rencontraient

¹ Le Blant, *Étude sur les sarcophages antiques de la ville d'Arles*. Paris, 1878.

² Wilpert, *Le Pitture delle Catacombe romane*. Rome, 1903, p. 171 et suiv.

³ A. Pératé, *Les commencements de l'art chrétien en Occident*, dans A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. I. Paris, 1905, p. 10.

ici et là, pour retrouver Jonas dans cet homme couché sous une pergola, Daniel dans cet autre, priant entre deux lions.

En passant sur les sarcophages, les scènes de l'Ancien Testament ont gardé le même caractère de simplicité, de résumé. La liste complète des sujets représentés sur les sarcophages est d'ailleurs brève, et tous sont traités avec la même sobriété¹. Que l'iconographie de scènes aussi simples soit stricte, on ne saurait s'en étonner; réduits au minimum, les programmes, sur le même sujet, ne peuvent que se ressembler, et les groupements possibles restent très peu nombreux : après quelques hésitations, les peintres des catacombes ont fixé la représentation du sacrifice d'Abraham²; elle ne varie guère sur les sarcophages³, sur les miniatures byzantines⁴; elle se retrouvera dans le concours pour la porte de Bronze du baptistère de Florence. Si on réduit un sujet au minimum, il ne reste dans la composition que les lignes nécessaires, qu'il n'appartient à aucun temps, à aucun pays de modifier.

Je souligne par cette remarque la difficulté qu'il y a à tirer de l'étude iconographique de l'art chrétien, d'après les scènes les plus courantes et les plus simples, des renseignements sur son origine. Peut-être une scène plus compliquée donnera-t-elle de meilleurs résultats; c'est la raison de cette brève étude sur les représentations du « Passage de la mer Rouge ».

..

Cette scène n'apparaît pas dans les catacombes⁵. Dès les premiers

¹ Cf. le catalogue de Wilpert, *op. cit.*

² Wilpert, *op. cit.*, pl. CXXIX (cimetière des saints Pierre et Marcellin).

³ Par exemple Le Blant, *op. cit.*, pl. VIII.

⁴ Voir celle du manuscrit de Cosmas Indicopleustès. — L. Stornajolo, *Le miniature della topografia cristiana di Coma Indicopleustès*. Milan, 1908, pl. XIII.

⁵ Elle figure pourtant sur une fresque de la nécropole d'El Bagaouât, dans la Grande Oasis. Cf. Wlad. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*. Saint-Petersbourg, 1901, pl. II-III, n° 1.

temps du christianisme, pourtant, la sortie d'Égypte s'était chargée d'un double sens symbolique. D'une part, elle se trouvait assimilée à tous les autres épisodes de libération de l'Ancien et du Nouveau Testament : Jonas, Daniel, le paralytique ; comme eux, elle montre le salut de qui se confie à Dieu. Nous en avons la preuve dans la « *Commendatio animae* » qui comporte, parmi ses invocations, celle-ci :

« *Libera, Domine, animam ejus, sicut liberasti Moysen de manu Pharaonis, regis Ægyptorum.* »

Le psaume « *In exitu Israël* » figure dans un grand nombre d'anciennes liturgies funéraires¹.

D'autre part, et depuis saint Paul, le passage même de la mer Rouge était pris comme une préfiguration du baptême : « *Omnes in Moyse baptizati sunt in nube et in mari*² ». L'importance de la symbolique du baptême dans l'art chrétien primitif a été souvent signalée ; plusieurs scènes y trouvent leur explication. La plus fréquente est précisément un autre épisode de la vie de Moïse : le miracle de la source jaillie du rocher³. Peut-être, après avoir choisi et traité ce sujet plus facile à simplifier, d'une signification aussi plus transparente, les peintres des catacombes n'ont-ils pas cru nécessaire d'interpréter aussi l'autre épisode, plus ample, moins aisément réductible à quelques traits significatifs.

Dans l'état actuel des connaissances, ce sont les sarcophages qui nous apportent les premières représentations de ce sujet. Assez rarement traité en Italie, où quelques sarcophages de Rome⁴ et un du

— C. M. Kaufmann, *Ein altchristlichen Pompey in der libyschen Wüste. Die Necropolis der « Grossen Oase »*. Mayence, 1902. Cette fresque — du début du IV^e siècle — représente la « Sortie d'Égypte » et non le « Passage de la mer Rouge ». Elle intéresse donc peu notre étude iconographique.

¹ Le Blant, *op. cit.*, p. xxvi et suiv.

² *I Cor.*, X, 3.

³ G. Wilpert, *op. cit.*, p. 237 et suiv.

⁴ a) Musée du Latran, n° 111 : Garrucci, *Storia dell' arte Cristiana*. Prato, 1879, pl. CCCIX, n° 3. — J. Fieker, *Die Altchristlichen Bildwerke*

Campo Santo de Pise¹ sont les seuls publiés, connu par un remarquable exemplaire conservé à Spalato², il semble avoir été surtout apprécié en Gaule³. Par les publications de Le Blant, nous en connaissons au moins dix exemplaires : pour l'un, celui de Metz, quelques rares fragments subsistent seuls; les autres sont en plus ou moins bon état. Un seul a conservé ses faces latérales — celui du musée d'Aix⁴. Elles portent d'autres scènes de la vie de Moïse, ce qui confère à ce sarcophage une importance particulière.

Nous mettrons à part six sarcophages. Un modèle fut publié par Bottari⁵ : la scène, d'après le dessin que nous supposerons exact, est réduite au minimum : elle n'occupe, sur la face antérieure du sarcophage, divisé selon l'usage en deux bandes horizontales, que la moitié droite de la bande supérieure. On y voit le Pharaon sur un quadrigé, deux hommes se noyant, trois Hébreux en marche. C'est l'application à ce sujet de la méthode généralement suivie. Un autre cas

im Christlichen Museum des Laterans. Leipzig, 1890, p. 52. — O. Marucchi, *I monumenti del Museo cristiano Pio Lateranense*, tav. XVI, 2 et p. 31. — b) Grousset, *Catalogue des sarcophages chrétiens de Rome*, n° 74 (Villa Doria Pamphili) et n° 98 (Collection du Campo Santo Teutonico). Une liste complète, avec étude comparée, de tous ces sarcophages et d'autres moins importants (21 en tout) figure dans : Erich Becker, *Protest gegen den Kaiser Kult und Verherrlichung des Sieges am Pons Milvius*, — dans *Konstantin der Grosse und seine Zeit*. Fribourg, 1913, p. 169 et suiv.,

¹ Lasinio, *Raccolta di sarcofagi del campo Santo di Pisa*, p. 128.

² N° 279, cat. D. — Cf. *Bulletino di Archeologia e storia Dalmata*, t. XXV, p. 179, et t. XXVIII, p. 67, pl. XI et XII. — Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCIX, n° 4.

³ Le Blant, *Étude sur les sarcophages d'Arles*, p. 16, 50, 54, 56, 57, pl. VIII, XXXII et XXXIII. — *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, p. 11, 109, 116, 139, 146, pl. XXX et XXXI. Cf. Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCVIII, n° 2, 3, 4; CCCIX, n° 1 et 2.

⁴ Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCVIII, fig. 2, 3, 4. — C'est lui que décrivent : Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. Paris, 1877, p. 460, et Kraus, *Real Encyclopädie*. Fribourg, 1886.

⁵ Bottari, *Roma Sotterranea*. Rome, 1754, pl. XL. Il publie également, au complet, pl. CXCIV, le sarcophage dont Grousset n'a retrouvé qu'une partie à la villa Doria Pamphili. C'est la série B de Becker, *op. cit.*, p. 169.

se présente pour un sarcophage d'Arles¹ ; c'est cette fois la partie droite de la bande inférieure qui est consacrée à notre sujet. Au point de vue iconographique, ces exemplaires simplifiés ne sont que des réductions des types plus complets qu'il importe d'étudier avec soin.

Le « Passage de la mer Rouge » est en effet, au iv^e siècle, et dans l'art chrétien, la seule représentation qui occupe, en entier, la face antérieure de certains sarcophages². Elle constitue une exception : au lieu d'un symbole, nous avons une vaste représentation pittoresque.

Si nous ne tenons pas compte des différences de détail, la scène se présente ainsi, de gauche à droite. D'une porte monumentale, placée dans le lointain, sortent des cavaliers et des fantassins en armes, précédés de leur chef, Pharaon, debout sur un bige : ce sont les Égyptiens partant, sûrs d'eux-mêmes, à la poursuite des Hébreux. Sous les chevaux sont couchés deux ou trois³ personnages symboliques qui représentent, conformément aux traditions antiques, l'Égypte⁴, femme appuyée sur une corbeille, la terre, et la mer Rouge, vieillard tenant un gouvernail.

Après cette scène, nous assistons à la catastrophe ; c'est un pêle-mêle de chevaux et d'hommes affolés qui se débattent dans les flots ; les principaux traits : deux chevaux affrontés, un homme appuyé sur une lance, un cheval, puis un homme tombant tête première se retrouvent, avec quelques variantes, sur tous les sarcophages. Garrucci a reconnu dans un personnage barbu qui tombe à bas de son char sur les sarcophages conservés à l'église Saint-Trophime à

¹ Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, p. 14 et pl. VIII. — Becker, *op. cit.*, n° 5.

² R. Grousset, *Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens*. Paris, 1885, p. 32, note 1.

³ Deux à Aix, trois à Spalato. — Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCVIII, n° 2 ; pl. CCCIX, n° 4.

⁴ Cette même femme se retrouve sur un sarcophage païen de Naples, par exemple (Ruesch, *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, n° 660). — S. Reinach, *R. R. G. R.*, t. III, p. 81. Pour le vieillard avec le gouvernail, Reinach, *op. cit.*, t. III, p. 297.

Arles, au Musée d'Arles et à Spalato¹, le Pharaon lui-même, victime des flots. L'artiste aurait bien voulu, par conséquent, représenter deux scènes distinctes. La suppression du défilé des Égyptiens, sur la représentation réduite d'un sarcophage d'Arles², confirme cette interprétation.

A droite, enfin, se trouve le groupe des Hébreux sauvés. Moïse, le visage imberbe, frappe les flots de sa baguette. C'est le geste avec lequel il avait ouvert les flots sur l'ordre de Dieu³. Pour les refermer sur les Égyptiens, au contraire, le texte de l'Exode nous le montre étendant la main⁴. Le moment représenté par le sculpteur étant certain, nous pouvons expliquer le choix du geste par le fait que Moïse, dans la scène habituelle de la source jaillissante, était représenté la baguette à la main, comme d'ordinaire les thaumaturges dans l'art chrétien primitif.

Devant lui marche un groupe d'Hébreux, représentés nu-tête. Parfois, l'un d'entre eux se retourne pour assister à la débâcle des ennemis; les autres marchent. On remarque un enfant qu'un homme tient par la main, un autre, souvent, porté sur les épaules. Un ou plusieurs Hébreux ont, autour du cou, leur manteau roulé, qui contient de la farine, pétrie et non fermentée, selon les instructions de Moïse⁵.

La première marche, Marie, sœur d'Aaron, qui frappe sur un tambourin⁶. Elle suit la colonne de feu, représentée assez bizarrement

¹ Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCIX, nos 1, 2 et 4.

² Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, pl. VIII.

³ *Erode*, XIV, verset 16 : « Tu autem, eleva virgam tuam, et extende manum super mare, et divide illud. »

⁴ *Erode*, XIV, versets 26 et 27 : « Et extendit manum suam contra mare. » C'est, il est vrai, la même expression qui indique, au verset 21, l'exécution de l'ordre du verset 16 : « Cumque extendisset Moyses manum super mare. »

⁵ *Erode*, XII, 34.

⁶ *Erode*, XV, 20.

par une colonne à cannelures torsées, au chapiteau composite, sur laquelle flambe un brasier¹.

Il s'agit donc bien d'un vaste tableau. Sans parallèle dans l'art chrétien du iv^e siècle, il est au contraire aisément comparable à beaucoup de monuments païens de la même époque. On retrouve de semblables cavaliers sur les sarcophages qui représentent des batailles de Grecs et d'Amazones, ou, surtout, de Romains et de Barbares. La ruine de l'armée égyptienne rappelle même, non sans précision, la représentation de la bataille du pont Milvius, sur l'arc de Constantin² : la manière de traiter les eaux est très voisine, beaucoup de personnages se ressemblent. A la même date, de pareilles ressemblances ne sauraient étonner : la marche parallèle de l'art chrétien et de l'art païen, claire déjà aux temps des catacombes, éclate avec le triomphe de l'église à l'époque constantinienne. Tous les sarcophages représentant le « Passage de la mer Rouge », œuvres d'art romain ou gallo-romain du iv^e siècle³ se ressemblent d'une façon assez frappante pour qu'il soit nécessaire de croire à l'existence d'un modèle commun. Peut-être les rapprochements que nous avons faits permettent-ils de croire que c'est à Rome même que fut créé le premier exemplaire de la série⁴.

¹ Cette représentation se retrouve jusque dans la fresque de Pietro di Cosimo, à la Chapelle Sixtine.

² Cf. Pératé, *Les commencements de l'art chrétien*, loc. cit., p. 64. — Mrs Strong, *La scultura romana da Augusto a Costantino*. Florence, 1923, p. 337, fig. 206. — Josef Leufkens, *Der Triumphbogen Konstantins*, dans *Konstantin der Grosse und seine Zeit*. Fribourg, 1913, pl. V, 3.

³ Becker, *op. cit.*, p. 178.

⁴ Ce n'est pas l'opinion de Becker, qui, se fondant sur la supériorité artistique de deux sarcophages d'Arles, croirait volontiers à une origine gauloise, ou plutôt à une origine commune, orientale, des sarcophages eux-mêmes. La ressemblance avec l'arc de Constantin du sarcophage du Latran, la haute valeur du sarcophage Doria Pamphili me semblent écarter cette opinion.

. .

En disant que c'est de Rome que vient le type de sarcophage qui représente le « Passage de la mer Rouge », je n'entends pas signifier que le premier sarcophage de ce modèle a créé l'iconographie du sujet.

D'autres documents doivent entrer en ligne de compte; ce sont, par ordre de date, la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, puis les miniatures d'un certain nombre de manuscrits byzantins¹.

Lorsque Millin, au cours d'un de ses voyages², rencontra les sarcophages d'Arles dont nous avons parlé, il fut frappé de la ressemblance qui unissait leurs représentations du « Passage de la mer Rouge » à celles de deux manuscrits de la Bibliothèque nationale. Martigny alla beaucoup plus loin³, et parle d'une « frappante analogie », explicable seulement par une origine commune; Kondakof a semblé le suivre⁴; mais Le Blant, catégorique, se refuse à toute comparaison : « La conformité que l'auteur (Millin) signale entre les sarcophages qui figurent le « Passage de la mer Rouge » et deux miniatures de manuscrits appartenant à la Bibliothèque nationale n'a jamais existé que dans son esprit⁵. »

Je me crois pourtant autorisé à reprendre l'étude de cette ressemblance. Mgr Wilpert, étudiant la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, se sert indistinctement, au cours de sa discussion, des sarcophages et des miniatures. Peut-être, en serrant d'un peu près ces comparaisons, pourrai-je préciser l'histoire de cette représentation⁶.

¹ Malgré quelques points de comparaison possible, le panneau vertical de la porte de Sainte-Sabine ne peut intéresser notre étude iconographique. Berthier, *Sainte-Sabine*, Rome, 1910, p. 213.

² Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France*, t. II, p. 337.

³ Martigny, *op. cit.*, p. 463.

⁴ Kondakof, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris, 1883, p. 70, note 1.

⁵ Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, p. 51.

⁶ Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien*, Fribourg, 1917, t. I, p. 454.



FIG. 1. — LE PASSAGE DE LA MER ROUGE (*Octateuque*, Vat., gr. 746).

Les manuscrits les plus importants qui nous apportent un témoignage sont, par ordre de date :

1. Homélies de saint Grégoire de Nazianze. — Bibliothèque nationale de Paris, n° 510, fin du ix^e siècle¹.
2. Psautier. — Bibliothèque nationale, n° 139, x^e siècle².
3. Psautier du Vatican. Regina, n° 1, x^e siècle³.
4. Les différents Octateuques, xi^e, xii^e siècles⁴.
5. Les Psautiers apparentés au psautier de Paris. Ambrosienne, n° 54; Vat. Gr., n° 342.

La ressemblance de ces miniatures entre elles, pas plus que celle des sarcophages entre eux n'a besoin d'être démontrée. Quelques variantes les séparent, dont beaucoup tiennent au caractère de richesse impériale, ou de simplicité monastique de l'œuvre : aucune toutefois ne manque de grandeur⁵. Une seule différence permettrait peut-être, à première vue, de les distinguer en deux groupes : les unes, celles des Octateuques, sont de forme allongée — se prêtant mieux à la comparaison avec la scène longue et étroite des sarcophages ; — les autres sont plus carrées. Par un artifice de composition, à mon avis étranger au modèle primitif, la partie droite de la scène — le groupe des Hébreux se retirant — est placée en haut, la partie gauche — les Égyptiens en marche — en bas ; la mer et le ciel occupent la diagonale. Cette adaptation savante, analogue à celle que j'ai eu l'occasion de constater pour d'autres miniatures du Psautier

¹ Omonit, *Les miniatures des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*. Paris, 1902, pl. XLII.

² Omonit, *op. cit.*, pl. IX.

³ Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, pl. XII.

⁴ Pour la liste complète, cf. Diehl, *Manuel*¹, p. 376. On y trouve reproduite la miniature de l'Octateuque du sérail. Dans Wilpert, *op. cit.*, t. I, p. 455, est publiée celle du Vat. 747. Celle de l'Octateuque de Smyrne est dans : D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*. Leyde, 1909. — Notre figure 1 reproduit l'Octateuque Vat. 746.

⁵ La miniature des Homélies comporte des variantes importantes qui seront étudiées plus bas.

aristocratique, traitant de la vie de David, me semble due à l'auteur du Psautier aristocratique qui a servi de modèle au Parisinus, n° 139, au Vat. Reg., n° 1 et aux autres manuscrits apparentés. L'image des Homélies de saint Grégoire de Nazianze — la plus ancienne que nous possédions — appartient à ce type. Je considère pourtant que les miniatures horizontales, plus récentes, nous donnent une reproduction plus exacte du modèle primitif, sans doute un rouleau, qui a servi de prototype à l'ensemble de l'illustration de ce passage de l'Octateuque¹.

Peut-on, maintenant, comparer miniatures et sarcophages? A première vue, la ressemblance est certaine : nous retrouvons à gauche des troupes en bon ordre, cavaliers et char, au milieu la débâcle des Égyptiens sur qui la mer s'est refermée, à droite les Hébreux qui se retirent.

Cette ressemblance dépasse-t-elle la simple analogie qu'établit forcément, entre deux œuvres d'art, l'identité du sujet traité? Ou bien



FIG. 2. — SARCOPHAGE DE SPALATO représentant le « Passage de la mer Rouge ».

¹ Cf. mon article : *Les miniatures byzantines du Livre des Rois. Mélanges d'archéologie et d'histoire* publiés par l'École française de Rome, 1928, p. 57 et suiv.

la manière même de concevoir le sujet n'est-elle pas déjà la marque d'une communauté d'origine iconographique? Miniatures et sarcophages nous présentent le même moment — ou plutôt la même combinaison des mêmes moments d'une action longue et compliquée. Si les sculpteurs cherchaient un symbole du baptême, ils auraient pu choisir, pour le représenter, le défilé des Hébreux franchissant la mer à pied sec entre deux murailles d'eau. C'est même une représentation de ce genre qui semblerait le mieux indiquée. S'ils ont voulu marquer seulement la notion de délivrance, leur choix semble mieux justifié; il ne s'imposait toutefois pas absolument : la fresque de la nécropole d'El Bagaouât¹, en Égypte, montre la fuite des Hébreux, à âne ou à cheval, devant l'armée du Pharaon, au bord de la mer Rouge. Cette représentation, quoiqu'elle aussi vraiment dramatique, semble moins synthétique, moins expressive que celle qu'ont choisie nos peintres et nos miniaturistes. Son existence, toutefois, suffit à démontrer que la rencontre ne s'imposait pas.

Alors que les peintres de l'Octateuque suivent pas à pas le récit biblique, illustrant chaque progrès de l'action, aucune miniature ne nous présente plus le passage des Hébreux proprement dit; ceci prouve que, dès l'époque de sa constitution, la représentation qui nous occupe, et dont le sujet exact serait plutôt : la Catastrophe des Égyptiens, avait pris le titre que nous lui donnons et suffisait traditionnellement à figurer toutes les scènes successives. Cette miniature semble donc bien reproduire une iconographie très ancienne, d'une antiquité supérieure même à l'ensemble des images qui l'encadrent. La ressemblance avec les sarcophages ne saurait être considérée comme un hasard : l'âge du prototype des miniatures autorise la comparaison.

Le personnage de Moïse est, de tous ceux qui peuplent la scène, celui pour lequel le rapprochement est le plus immédiat. A part le

¹ Cf. Dom Leclercq, *Manuel d'archéologie chrétienne*, Paris, 1907, t. I, p. 115.

hardi croisement de jambes que présentent toutes les miniatures¹, il est semblable : âge, coiffure, costume, mouvement. Son geste de la baguette, qui n'est pas incompatible avec le texte, n'y est toutefois pas indiqué explicitement². La présence de ce détail a son importance. Pour tout le groupe des Hébreux, nous remarquons également des ressemblances : nous retrouvons le trait caractéristique des manteaux où l'on a roulé la farine, et qui sont portés de la même façon, plus strictement que n'y obligerait le texte ; la présence d'un enfant qu'on guide par la main³, d'un autre qu'on porte sur les épaules. Une femme, diversement habillée, il est vrai, figure à la même place du groupe. Les différences entre les deux séries ne sont guère plus importantes qu'à l'intérieur de chacune d'elles.

Certes, dans les miniatures, nous avons devant nous le premier rang d'une longue colonne, représentée par des têtes, puis des segments foncés superposés ; ainsi Moïse se trouve bien marcher le premier derrière la colonne de feu. Tout au contraire, il semble être le dernier sur les sarcophages. C'est une étrangeté ; elle s'explique immédiatement par la comparaison : les monuments sculptés apparaissent comme une simplification des documents peints.

Mais nous ne pouvons aller trop vite ; des différences surgissent aussitôt qu'on passe à la partie gauche, au groupe des Égyptiens. Alors que la composition des sarcophages est tripartite, celle des miniatures semble un diptyque. Le défilé arrogant des Égyptiens n'y figure pas ; au lieu de trois scènes juxtaposées nous n'en avons que deux : les chevaux des Égyptiens rangés en bon ordre, à gauche, ont déjà de l'eau jusqu'au poitrail ; et si le Pharaon est encore debout sur son char, ses chevaux déjà ont disparu dans le tourbillon.

¹ Ce geste serait très difficile à traduire en bas-relief. La différence peut donc provenir d'une raison technique, si nous admettons comme possible l'antériorité d'un document peint.

² Voir plus haut, p. 164.

³ Remarquer, sur les miniatures, la très curieuse perspective du visage de l'enfant ; rien de commun — peut-être pour les mêmes motifs techniques — n'apparaît sur les sarcophages.

En vérité, cette différence est plus dans la conception du sujet que dans la composition. Si, sur la miniature de l'Octateuque Vat. 746¹, certains cavaliers marquent par leurs gestes de surprise qu'ils sont témoins du prodige, ceux du Psautier de Paris défilent dans la mer comme à la parade.

Il ne nous est d'ailleurs pas difficile de retrouver, dans l'Octateuque, la trace d'une représentation du défilé des Égyptiens : une des miniatures précédentes nous montre, en effet, les préparatifs de la poursuite². De même, le personnage de Marie dansant et jouant du tambourin, qu'on trouve sur les sarcophages et sur la seule miniature des Homélies, se trouve, dans les Octateuques, sur la miniature qui suit immédiatement le passage de la mer Rouge³.

Si nous considérons les miniatures de l'Histoire de Moïse comme découpées dans un rouleau, nous pourrions considérer la version des sarcophages comme un choix différent, un groupement plus serré de la série.

Cette série est d'ailleurs continuée, d'une façon beaucoup plus développée, sur le sarcophage d'Aix qui a gardé ses faces latérales⁴. Il présente toute une suite de scènes de la vie de Moïse : en voici la liste, avec, en face, les numéros des miniatures correspondantes dans l'Octateuque du sérail, édité par Ouspenski, et les références de l'Exode :

<i>Face latérale gauche :</i>	OUSPENSKI	EXODE
1. Moïse devant le Pharaon ⁵ .	N° 401.	XII, 31.
2. Préparatifs pour la sortie d'Égypte. Rassemblement des troupeaux.	N°s 113-114.	XII, 38.

¹ Cf. notre fig. 2.

² Cf. V. Ouspenski, *L'Octateuque du sérail*, XII^e vol. du *Bulletin de l'Institut archéologique russe à Constantinople*, album n° 113.

³ Ouspenski, *op. cit.*, n° 122.

⁴ Garrucci, *op. cit.*, pl. CCXVIII, nos 2, 3 et 4.

⁵ Le geste de Moïse, qui reçoit de la main divine le rouleau de la loi, peut faire croire à une contamination. Je crois plutôt à l'interprétation de Garrucci, *loc. cit.* : ce geste indique les paroles de Moïse, qui révèle sa mission divine au Pharaon.

<i>Face principale :</i>	Ouspenski	Exode
3. Pharaon à la poursuite des Hébreux.	N ^o 118,	XIV, 5.
4. Le désastre de Pharaon.	N ^o 121.	XIV, 25.
5. Moïse frappe les eaux, les Hébreux se retirent.	N ^o 121.	XIV, 27.
6. Marie joue du tambourin.	N ^o 122 ¹ .	XV, 20.

Face latérale droite :

7. La chute des caillles.	N ^o 124.	XVI, 13.
8. Moïse fait jaillir l'eau du rocher.	N ^o 127 ² .	XVII, 6.

Le sarcophage d'Aix présente donc une illustration assez suivie du texte de l'Exode; évidemment, elle est beaucoup moins abondante que celle de l'Octateuque : plusieurs épisodes, comme celui des eaux amères de Mara, ou celui, plus important, de la manne, sont omis; ils peuvent, il est vrai, passer pour équivalents aux épisodes choisis, et plus pittoresques, de l'eau jaillissant du rocher et des caillles tombant du ciel³. Il est tout naturel que les mêmes sujets se retrouvent dans le même ordre; et — si nous laissons de côté l'épisode principal — nous n'avons guère de rapprochements iconographiques à faire entre les deux séries; si le groupe du Pharaon et de ses gardes, celui de Moïse et des Hébreux devant la source jaillissante ont quelque ressemblance, elle ne dépasse pas celle qu'imposent la communauté du sujet et aussi sa banalité.

Ce que nous apporte le sarcophage d'Aix, c'est la preuve du caractère narratif qu'ont voulu donner à leur œuvre les sculpteurs du

¹ Dans la miniature, elle est accompagnée de trois jeunes filles.

² C'est par une confusion que le catalogue français d'Ouspenski interprète la miniature n^o 123 : « Moïse fait jaillir l'eau du rocher ». Elle représente en réalité Moïse jetant sa baguette dans les eaux amères de Mara pour les rendre potables : *Exode*, XV, 25. Le texte qui commente la miniature du Vat. Gr. 746 ne laisse aucun doute à ce sujet : ἐνθα τὸ μερρὰς ὕδωρ γλυκύνεται (fol. 196).

³ La chute de la manne figure sur une peinture de la catacombe de Ciriace. — Wilpert, *op. cit.*, pl. CCXLII, 2, et sur un seul sarcophage. Elle est interprétée par de Rossi, *Bullett. di Arch. hist.*, 1863, p. 76, et Garrucci, *op. cit.*, t. IV, p. 64, comme un symbole de l'Eucharistie; par Wilpert, *op. cit.*, p. 357, comme un symbole de l'aide divine.

« Passage de la mer Rouge ». Ils ont fait un commentaire de l'Exode, dans le même esprit que les auteurs de l'Octateuque¹. De plus, il nous montre que les faces antérieures connues des sarcophages sont bien des extraits d'une série; cette impression est confirmée par le sarcophage d'Arles, dont nous avons déjà parlé², et où ne figurent pas les Égyptiens défilant : c'est un autre choix, plus bref, parmi les scènes qui se suivaient sur le sarcophage d'Aix, et probablement sur l'original. Si nous supposons que le miniaturiste byzantin se servait du même modèle, nous pouvons admettre qu'il ait pratiqué de son côté un découpage différent.

Mais une dernière difficulté — la plus grave — nous arrête encore dans notre comparaison. Elle réside dans l'emploi des allégories. Mêlées aux personnages réels, quatre personnifications ajoutent aux miniatures le charme de leur grâce et la vigueur de leurs mouvements.

Au milieu de presque toutes³ nos miniatures surgit de la mer un athlète, qui saisit aux cheveux le Pharaon, encore debout sur son char dont les chevaux sont déjà engloutis par les flots. C'est ΒΥΘΟΣ, l'Abîme. En bas, la mer Rouge, une femme au torse nu, enfoncée dans l'eau jusqu'aux hanches, s'enfuit avec épouvante, tenant sur son épaule un long gouvernail. Sur le sol, près des Hébreux, le Désert est étendu dans une pose de prière, près de la Nuit qui surgit de l'horizon, agitant au-dessus de sa tête son voile traditionnel⁴.

Nous sommes loin des personnages que nous avons remarqués, couchés sous les chevaux des Égyptiens, comme sous les chevaux de tant de sarcophages païens. Encore le Désert et la Nuit dépendent-ils

¹ Bien entendu, ce sont des motifs symboliques qui ont amené le choix de l'épisode; le caractère historique que nous relevons apparaît dans son développement figuré.

² Cf. plus haut, p. 3. — Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, pl. VIII.

³ L'exception est la miniature du ms. B. N. 510.

⁴ La présence de la colonne de feu indique par ailleurs que l'action se passe la nuit. Le personnage est souvent peint en grisaille. C'est le cas du Vat. Gr. 746, où la tête se trouve malheureusement effacée (fig. 1).

nettement des traditions antiques; on trouve des figures tout proches dans le rouleau de Josué, et même dans certaines peintures de Pompéi.

Nulle part, à ma connaissance, l'abstraction d'une force de la nature, personnifiée, ne joue un rôle aussi direct, ni aussi heureux d'ailleurs, que celui de l'Abîme dans cette série de miniatures.

D'où vient cette figure, absente des sarcophages, absente — comme toutes les personnifications — de la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, absente aussi de notre plus ancienne miniature, celle des Homélies de saint Grégoire de Nazianze¹? Présente dans la tradition byzantine au ^x^e siècle, elle en devait disparaître plus tard, avec les autres allégories, comme en témoigne le « Guide de la Peinture » du mont Athos². D'ailleurs, plutôt qu'un trait proprement byzantin, les personnifications passent aux yeux des interprètes les mieux qualifiés pour un souvenir de l'art antique, plus exactement de l'art hellénistique. Le caractère des personnifications est un des arguments qu'on invoque pour reculer la date des miniatures au Psautier de Paris, et pour affirmer, en tous cas, leur origine alexandrine³.

De toutes façons, le geste de ce personnage sépare les monuments que nous étudions en deux traditions. Cette distinction est accentuée par l'interprétation de la colonne de feu, représentée sur les miniatures par une flamme très haute et mince, sur les sarcophages par une colonne aux cannelures hélicoïdales, dont le chapiteau composite est surmonté d'un brasier⁴. De même, si le costume de Moïse et celui du Pharaon restent à peu près les mêmes, nous n'en pouvons pas

¹ Le Pharaon a pourtant sur cette miniature la même pose terrorisée que sur les autres, et les détails des corps roulés par le flot sont scrupuleusement analogues à ceux de la miniature du Psautier de Paris, n° 139.

² Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*. Paris, 1845, p. 97. Le défilé des Égyptiens n'est pas indiqué; par contre, le texte porte: « Des femmes dansent sur le rivage. »

³ Diehl, *Manuel*, p. 567.

⁴ On trouve une colonne assez analogue sur la porte de Sainte-Sabine

moins distinguer deux séries de costumes; certes, entre les sarcophages, M. Becker a pu reconnaître bien des différences¹; les miniatures sont, sous ce rapport, plus strictement semblables entre elles. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que, même si les miniatures provenaient de la même source que les sarcophages, elles n'aient, de copie en copie, subi bien des adaptations au point de vue du vestiaire. Sur le psautier de Paris, le casque des Égyptiens, surmonté d'une boule et roulé en coquille sur l'oreille, ne ressemble en rien au casque plat, à large jugulaire, que portent les cavaliers du sarcophage de Spalato, ni au casque à cimier de ceux du sarcophage d'Arles².

Si, à l'issue de cet examen, nous résumons les points acquis, nous constatons que la ressemblance entre les miniatures et les sarcophages dépasse les limites de ce qu'impose un sujet commun; au delà des modifications apportées par le temps et le lieu, au delà des conditions différentes de deux arts comme le bas-relief et la miniature dont les exigences techniques sont si peu comparables, nous retrouvons la trace d'un canon assez précis qui a réglé, dès les débuts du iv^e siècle, la représentation du « Passage de la mer Rouge ».

Les miniatures ont-elles imité les sarcophages? J'ai été amené, à plusieurs reprises, à indiquer des faits qui rendent cette hypothèse peu vraisemblable; la liberté du peintre adaptant un modèle sculpté ne saurait l'amener à ajouter la foule des Hébreux derrière Moïse, à changer le pas du prophète, à modifier l'allure des allégories³. Le modèle dont se servaient les miniaturistes était un modèle peint; pour cette page comme pour d'autres, les peintres qui décorèrent les manuscrits ont pu imiter quelque grande décoration historique — une mosaïque sans doute.

La seule mosaïque ancienne qui nous ait conservé ce sujet est dans

¹ Erich Becker, *op. cit.*, p. 169 et suiv.

² Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCVIII, n° 5.

³ Les miniatures représentant l'enlèvement d'Élie, dont l'iconographie provient des apothéoses d'empereur, sur les bas-reliefs, montrent des modifications dans le sens d'une simplification du thème.

la nef centrale de Sainte-Marie-Majeure. Même si nous attribuons, contre M. Toesca¹, et d'accord avec Mgr Wilpert² et M. Van Marle³, au troisième quart du IV^e siècle, nous sommes obligés de considérer que plusieurs de nos sarcophages lui sont antérieurs. Elle ne nous apporte pas, d'ailleurs, la solution du problème. Sa composition est pourtant, dans l'ensemble, comparable à celle des sarcophages. A droite — et non à gauche, comme dans tous les exemples étudiés jusqu'ici — se dresse une ville d'où sortent, en désordre et sur toute la hauteur d'une miniature carrée, des cavaliers et des chars. Au milieu se trouve la mer — bande très étroite où flottent des boucliers, où s'enfoncent des chars; en haut, le Pharaon, vieillard à barbe blanche, se noie. A gauche, enfin, la foule des Hébreux — qui occupe elle aussi toute la hauteur — se retire; Moïse, qui marche au premier rang, frappe les eaux de sa baguette.

On ne voit ni Marie, ni la colonne de feu, ni les manteaux roulés; aucune personnification n'enrichit cette composition, pas plus d'ailleurs que les autres mosaïques de cette série.

La composition demeure fidèle au programme que nous avons reconnu; elle permettrait même d'en distinguer les traits essentiels, puisque tous les détails historiques, présents ou non sur les uns ou les autres de nos documents, se trouvent omis; les rapprochements s'arrêtent au cadre général; la liberté que le mosaïste a mise dans l'allure des chars s'élançant à la poursuite des Hébreux n'a rien à voir avec la composition solennelle des sarcophages ou des miniatures; de même pour la mer; le groupe des Hébreux, à part le geste de Moïse, n'a rien de commun.

L'importance de cette mosaïque reste considérable : la présentation de la scène restant la même, avec les mêmes interprétations du texte biblique, nous permet d'affirmer que la composition des sarco-

¹ Toesca, *Storia dell' Arte italiana*, t. I. Turin, 1927, p. 175 et note 28.

² Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, t. I, p. 414.

³ Van Marle, *La peinture romaine au moyen âge*. Strasbourg, 1921, p. 4.

phages correspond bien à une iconographie établie, et non pas seulement au caprice du sculpteur qui le premier traita cette scène¹. D'autre part, si le mosaïste connaît le plan du sujet, mais n'a pas sous les yeux le même modèle que celui dont s'inspirent les sarcophages, cela ne nous empêche pas de croire que ce modèle pouvait être non pas un morceau sculpté, mais un document peint : il s'agirait dès lors d'une œuvre plus considérable, qui aurait à la fois fixé l'iconographie et formé le prototype lointain dont s'inspirèrent les sarcophages au iv^e siècle et, bien plus tard, les miniatures byzantines. Celles-ci descendent, nous l'avons vu, d'une œuvre de peinture ou de mosaïque.

Les rapprochements que nous avons pu faire avec des sarcophages païens ou avec l'arc de Constantin nous avaient amené à conclure que le premier de ces sarcophages était une œuvre romaine ; le sculpteur a pourtant pu copier une peinture : il l'a fait en transposant, en se servant des moyens propres de son art, en utilisant les traditions techniques, en employant des modèles représentant des sujets analogues, en écartant complètement ce qui était peinture, mais ne pouvait être sculpture : la manière maladroite dont il a représenté, en des plans successifs, à gauche, les Égyptiens sortant de leur ville² est un témoignage des difficultés qu'il a eues à vaincre ; il en est d'autres qu'il a préféré ne pas affronter, comme la longue théorie des Hébreux derrière Moïse, comme la démarche du prophète, comme, peut-être, l'Abîme saisissant le Pharaon aux cheveux.

De l'œuvre primitive les miniatures nous apportent sans doute une image plus exacte : même à travers les siècles, une composition

¹ Cette opinion est renforcée par celle qui fait des mosaïques de Sainte-Marie-Majeure le témoignage de toute une tradition de rouleaux illustrés. Cf. Toesca, *op. cit.*, p. 178.

² Je considère les arches qui, sur certains sarcophages, sont placées derrière les Hébreux, comme dues seulement à un souci de symétrie : de même l'édifice qui est dessiné près du Désert, dans la miniature du Psautier B. N. 139, est là pour supprimer un vide de la composition.

résiste mieux à des copies successives qu'au passage d'un art dans un autre. Sur certains manuscrits, le caractère hellénistique apparaît brillamment, alors qu'il reste dissimulé, dans les sarcophages, sous la majesté des attitudes et la froide gaucherie de l'exécution.

Qu'était cette œuvre primitive?

Nous devons faire intervenir ici l'hypothèse très intéressante de M. Becker¹. Il rapproche l'apparition brusque, au IV^e siècle, d'un thème inconnu dans l'art chrétien antérieur d'un passage d'Eusèbe, où Constantin est appelé le « nouveau Moïse », et où le triomphe du pont Milvius est assimilé au triomphe de Moïse, au bord de la mer Rouge. Il fait des bas-reliefs représentant la scène de l'Exode des monuments à la gloire de l'empereur converti².

D'autres arguments viennent à l'appui de cette thèse : la présence des sarcophages à Rome, où le souvenir du triomphe devait avoir laissé une forte impression, et à Arles, la Rome gauloise, ville chère à Constantin ; le changement de l'iconographie de Moïse — vieillard barbu qui se confond avec saint Pierre dans la scène de la source miraculeuse, jeune homme rasé sur les sarcophages ; le souvenir d'une habitude païenne qui représentait les empereurs sous la figure des dieux³ ; l'existence du *labarum* sur une face latérale du sarcophage de Spalato, d'un chrisme constantinien sur le tambourin de Marie, d'après un vieux dessin du sarcophage de Metz aujourd'hui détruit.

Je laisserai de côté ces arguments secondaires, bien fragiles : à Rome et Arles sont les deux centres où l'on trouve le plus de sarcophages de tous modèles ; Moïse est parfois imberbe dans les peintures des catacombes⁴, et le type qui s'est conservé de lui, dans l'art orien-

¹ Erich Becker, *Protest gegen den Kaiser Kult und Verherrlichung des Sieges am Pons Milvius*, in *Konstantin der Grosse und seine Zeit*, Fribourg, 1913.

² Eusèbe, *Histoire ecclésiastique*, t. IX, p. 9. — Becker, *op. cit.*, p. 181.

³ Avec cette restriction toutefois, indiquée par M. Becker, que Moïse est non un Dieu, mais le serviteur de Dieu.

⁴ Voir, par exemple, Wilpert, *Le pitture delle catacombe*, pl. CLXXIII, CCXII, etc.

tal, est celui du jeune homme imberbe de nos sarcophages; l'existence de chrismes constantiniens sur des œuvres de l'époque de Constantin n'a rien de surprenant; admettre enfin l'assimilation de l'empereur à Moïse comme comparable, si peu que ce soit, aux divinisations païennes, c'est supposer le problème résolu.

Reste la thèse elle-même, très séduisante; l'importance même de cette représentation, qui surgit au iv^e siècle et qui reste sans égale en ampleur sur les sarcophages de cette époque se trouve bien expliquée; mais M. Becker n'a pas songé à l'étrangeté qu'il y aurait à trouver sur des sarcophages de série une glorification des gestes, même providentiels, de l'empereur.

Que, sur le sarcophage de Constantin lui-même, un sculpteur chrétien ou un théologien ait pu songer à profiter du parallélisme que signale Eusèbe, ce serait naturel; que, pour orner une basilique, on ait choisi de préférence cette scène, comme une délicate flatterie à l'empereur, en même temps que comme un acte de reconnaissance à la Providence, rien de plus vraisemblable; mais le maintien de la scène sur des tombeaux quelconques, destinés à des chrétiens, riches sans doute, mais peut-être nullement illustres, ne saurait s'expliquer. Tout au plus l'imitation du sarcophage impérial permettrait-elle une telle supposition : nous avons peut-être les sarcophages de la mère et de la fille de Constantin¹, rien ne permet de reconnaître, sur les batailles qui ornent ce dernier, une allusion particulière aux victoires de l'empereur, spécialement à celle du pont Milvius; rien ne nous permet par ailleurs de supposer que Constantin ait eu un sarcophage chrétien.

Il semble bien clair, au contraire, que, cherchant à représenter la scène, voisine par son symbolisme de celles qu'ils traitaient d'ordinaire, du « Passage de la mer Rouge », un sculpteur ait pu se servir

¹ Au Vatican. Reinach, *Reliefs*, t. III, p. 369 et 418. Dans le sarcophage dit de Sainte-Hélène, Frothingham a vu celui de Marc Aurèle. — *American Journal of Archeology*, 1909, p. 59.

d'une représentation provenant de quelque mosaïque ou de la miniature d'une Bible illustrée. Le développement littéraire d'Eusèbe ressemble plus à une période oratoire qu'à l'explication d'une énigme.

Il reste de tout cela que l'œuvre primitive, dont s'inspirèrent, dans un esprit conforme à toute la symbolique chrétienne du temps, les sculpteurs de sarcophages, pouvait avoir été une allusion à la victoire de Constantin. C'est possible; rien ne nous semble, dans les arguments de M. Becker, assez fort pour le prouver¹.

Cette œuvre originale était-elle d'origine romaine? Faisait-elle partie de la décoration d'une de ces églises qui surgirent après le triomphe de 313, et dont plusieurs — Sainte-Constance, par exemple — étaient ornées dès le iv^e siècle de scènes de l'Ancien Testament?

La place qu'elle prit pour des siècles dans l'iconographie byzantine, où reste si peu de chose de la décoration de Sainte-Marie-Majeure, nous incite à l'aller chercher en Orient. Peut-être, dès cette époque, figurait-elle parmi les images d'une de ces Bibles illustrées dont le rôle fut si grand pour les transports de types iconographiques : son existence semble attestée par le sarcophage du Musée d'Aix; seul un modèle suivi a pu inspirer tout cet ensemble au sculpteur.

Mais je pense qu'en dernière analyse la fortune singulière de ce sujet au iv^e siècle nous oblige à croire à l'existence d'une mosaïque orientale, grandiose et célèbre, qui, due peut-être au rapprochement entre Moïse et Constantin, transportée par des manuscrits à miniatures, vint fournir à l'art funéraire d'Occident le modèle du seul sujet de libération providentielle qu'il avait jusque-là laissé de côté.

Jean LASSUS.

¹ Il est à remarquer que M. Becker écarte le rapprochement — pour moi caractéristique — du bas-relief de l'arc de Constantin et du « Passage de la mer Rouge ».

LES
FRAGMENTS DE L'AMBON DE BENEDETTO ANTELAMI
A PARME

Il semble que les pontiles, les chaires et les ambons de pierre sculptés aient toujours été, dans les grandes églises romanes de l'Italie du Nord, un élément essentiel de l'architecture intérieure. La cathédrale de Modène, à vrai dire, est seule à posséder encore intacts le pontile et l'ambon — et encore n'est-ce que grâce à un récent regroupement de leurs morceaux épars ; dans la plupart des autres basiliques d'Émilie ou de Lombardie, tout a disparu : à Ferrare, quelques fragments qui viennent d'être rassemblés au nouveau Museo dell' opera del Duomo sont les seuls restes d'une chaire dont un dessin du *xviii*^e siècle a révélé l'importance¹ ; à Parme, ce que le temps nous a conservé est peu abondant, mais fort important par la qualité des morceaux et la personnalité du sculpteur.

Tout le monde connaît la Descente de croix (pl. I) qui se trouve maintenant encastree dans un mur du transept sud à la cathédrale de Parme : c'est un des chefs-d'œuvre de la sculpture romane italienne, que Benedetto Antelami a signé.

Moins célèbres sont les fragments réunis aujourd'hui dans une salle du musée de Parme : une plaque (fig. 1) où l'on distingue encore, en dépit des affreux traitements qu'elle a subis, quelques traces de figures, un Christ entouré des évangélistes et des grands docteurs de l'Église

¹ Cf. Donato Zaccarini, *Il pergamo del Duomo di Ferrara*, in *Il Diamante*, février 1929.

latine¹, — et trois chapiteaux dont les sculptures illustrent des scènes de la Genèse (pl. II et III et fig. 2 à 5) et de l'histoire des Rois d'Israël (pl. IV et fig. 6 et 7). Le reste a disparu, sans espoir : tout au plus pourrait-on tenter de retrouver un fragment d'un quatrième chapiteau dont on a perdu la trace il y a une cinquantaine d'années.

La tradition attribue ces divers fragments à l'ambon de la cathédrale, mais il faut avouer qu'aucun document décisif, texte ou dessin, ne lui donne la valeur d'une certitude.

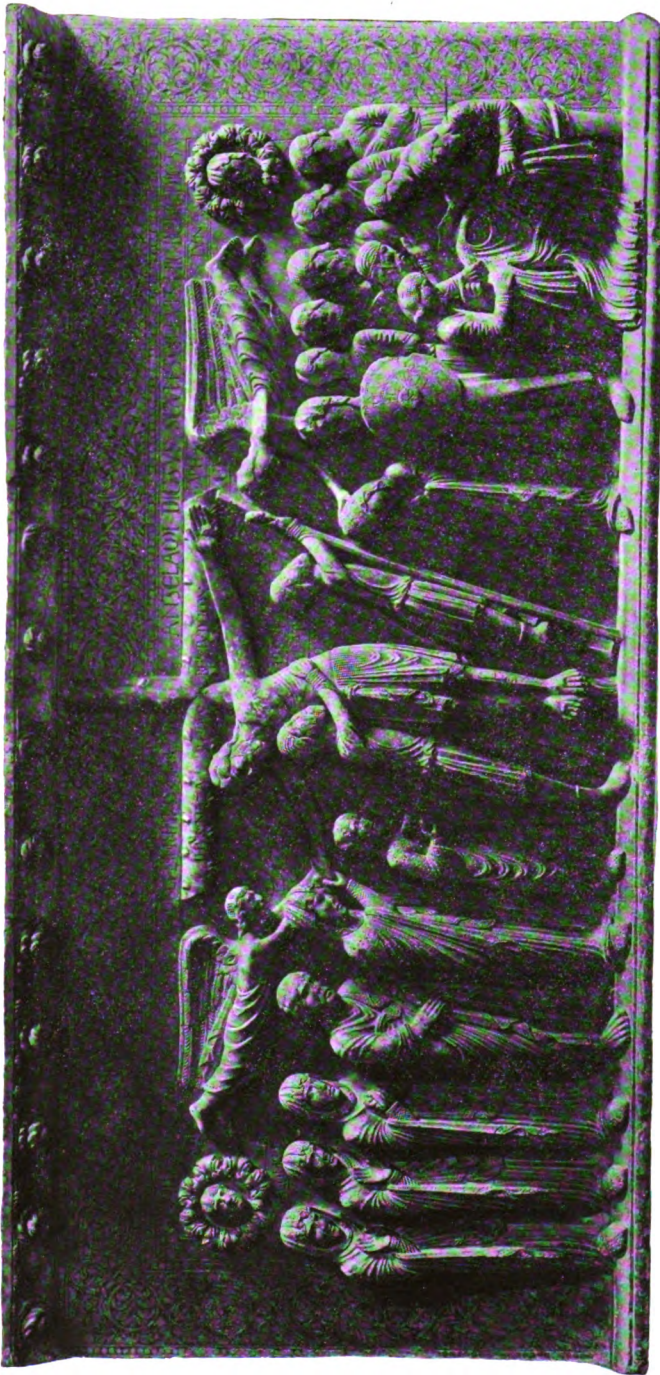
Sur les vicissitudes de ces fragments à travers les siècles, nous savons peu de chose. La plaque de la Descente de croix fut employée au *xviii*^e siècle comme revêtement d'autel, ainsi que nous l'apprend le Père Affò, historien parmesan contemporain², avant d'être fixée sur la paroi du transept, où elle se voit encore aujourd'hui. Quant aux autres fragments, M. le sénateur Giovanni Mariotti, directeur du Museo d'Antichità de Parme, a bien voulu me conter leur histoire³. Les trois chapiteaux actuellement conservés au musée se trouvaient, jusqu'en 1880, en la possession du Dott. Cav. Domenico Bosi, collectionneur parmesan érudit et diligent, qui se souvenait de les avoir vus dès son enfance (il était né en 1799) dans la demeure familiale, où ils étaient exposés bien en vue et montrés comme de précieux restes de l'ambon de la cathédrale, démoli en 1566 ; le Dott. Bosi les prêta à

¹ Aucun des historiens qui ont parlé de ces sculptures ne cite cette plaque qui, pourtant, on le verra, est connue depuis 1913 et n'est pas négligeable.

² *Storia di Parma* (Parma, 1792), t. III, p. 16-17 : « Aveva Benedetto più anni prima dato saggio di quanto era capace nelle arti, prova recandone una gran tavola di marmo bianco, presentamente collocata ad uso di paliotto avanti l'altare di una Cappella del Duomo, su cui l'anno 1178 scolpito aveva la Deposizione di Gesù Cristo della Croce. »

³ Je le prie de trouver ici l'expression de ma vive reconnaissance pour les précieux renseignements dont il a bien voulu me faire profiter et pour la complaisance qu'il a mise à faciliter la prise de mes clichés. Je remercie aussi l'Istituto Nazionale L. U. C. E. qui m'a gracieusement permis de reproduire ses admirables photographies.

l'Esposizione di Arte Antica qui eut lieu à Parme en avril 1880; ils y figurèrent sous les numéros 41, 42 et 43 du catalogue (salle N) comme chapiteaux de l'ancien « pulpito » de la cathédrale sculptés probablement par « l'Anselmi » (*sic*); le directeur du musée de Parme, qui était déjà M. Mariotti, pensa qu'il était bon que ces sculptures entrassent dans ses collections et il les acheta au Dott. Bosi pour les offrir à son musée. A cette exposition parmesane de 1880 figurait aussi, sous le numéro 44 du catalogue, la partie supérieure, abîmée et creusée en forme de mortier, d'un quatrième chapiteau qui avait été scié en deux à mi-hauteur : elle était exposée par un antiquaire nommé Podestà qui l'avait trouvée, disait-on, chez des paysans de la campagne parmesane; le directeur du musée tenta de l'acheter à l'antiquaire, qui fit des difficultés, mais laissa entendre qu'il consentirait plus tard à la vente; puis, sans avertir personne, il vendit le fragment à un négociant anglais ou américain; toutes les recherches faites pour le retrouver, aussi bien que pour découvrir la partie inférieure du chapiteau, sont restées vaines; M. le sénateur Mariotti se souvient que le chapiteau devait représenter une scène de l'Ancien Testament, mais ne peut préciser laquelle. La plaque du Christ en gloire, elle, est entrée au musée en 1913, grâce à un heureux hasard : le 26 juin 1913, des travaux de restauration effectués dans l'église désaffectée du Carmine, à Parme, amenèrent le déplacement d'une dalle de marbre fixée au mur d'une chapelle, où se voyaient l'épitaphe et le médaillon du comte Giambattista Cicognara, général parmesan du début du XVIII^e siècle; la plaque enlevée, on s'aperçut qu'au revers se trouvaient des sculptures que l'on attribua bientôt à l'ambon de l'Antelami : ainsi, une partie de cet ambon était passée dans la famille des comtes Cicognara; la nouvelle œuvre vint immédiatement rejoindre au musée les autres fragments de l'ambon : elle y arriva malheureusement en morceaux et, de plus, brûlée et rendue friable par trois incendies survenus durant son séjour au Carmine (qui avait été transformé en magasin à fourrages) et il fallut la re-



Cliché Istituto Nazionale L. U. C. E.

LA DESCENTE DE CROIX.

(Parme : Cathédrale. — Plaque de Benedetto Antelami.)

composer ; malheureusement les sculptures restaient à peu près méconnaissables, parce que les ouvriers du xviii^e siècle les avaient martelées pour ne pas se donner la peine de déranger la maçonnerie en encastrant la plaque dans le mur. Telle est l'histoire de ces fragments, qui ne nous apporte sur leur destination primitive que de maigres souvenirs.

On connaît, à vrai dire, deux manuscrits du xvi^e siècle, conservés à la bibliothèque Palatine de Parme, qui parlent de l'ambon de la cathédrale : le « *Compendio copiosissimo dell' Origine, antichità, successi e nobiltà della città di Parma, suo popolo e Territorio, estratto dal raccolto di Angelo Mario di Edoari da Erba Parmiggiano per il medesimo l'anno 1572* » et le « *Regestum beneficiorum ecclesiae Parmensis* » de de Turre. Da Erba parle d'un ambon où se trouvaient sculptées, de la main d'Antelami, les scènes de la Passion :

... Benedetto degl'Antelami... quale... di basso riglievo e minutiss^o taglio in tre tavole di marmo bianco di Carrara scolpi tutti li misteri della passione di Nostro Signore, e l'eresse in forma di Teatro sopra quattro colonne, dove dal Clero si leggono al popolo i giorni festivi nella chiesa Cattedrale gli Evangelii¹.

De Turre parle, lui aussi, d'un ambon, mais en lui attribuant une décoration différente :

... Evangelistario... ornatissime fabricato, cui praesunt ad hominis formam quatuor aerei Evangelistae excellenti manu sculpti².

Ces deux textes sont assez troublants, puisqu'ils sont contemporains l'un de l'autre et qu'ils ont l'air de parler du même monument en termes tout dissemblables et répondant, en effet, à deux réalités différentes : car les évangélistes de bronze ne sont pas une invention de de Turre, ce sont sans doute les statues, datées du début du xvi^e siècle, qui, après la destruction de l'ambon auquel elles apparte-

¹ Parme, Bibl. Palatina, ms. n^o 922, p. 231. Ce manuscrit est une copie de l'original, datant (comme celui-là qui est perdu) du xvi^e siècle.

² Parme, Bibl. Palatina, ms. n^o 1179 bis, feuillet 12 (verso).

naient¹, ont pris place au tabernacle². On ne peut songer à admettre la coexistence des deux ambons, l'un destiné à la lecture de l'Épître, l'autre à celle de l'Évangile, car les deux auteurs parlent d'un monument destiné à la lecture de l'Évangile. Que faut-il donc penser? Beaucoup d'historiens de l'art ont estimé qu'il fallait rejeter ou tout au moins corriger la tradition qui attribue les fragments de la cathédrale et du musée à un ambon. M. Adolfo Venturi, le premier, a pensé que les fragments avaient dû appartenir à un pontile, analogue à celui de Modène et érigé comme lui sur quatre colonnes³. M. L. Testi est allé beaucoup plus loin : tout en considérant comme plausible l'opinion de Venturi, il a cru remarquer, après Alfò⁴, que les caractères de la sculpture « en haut-relief très fortement et même excessivement accusé, ciselé avec un art plutôt sommaire, et tout percé par la tarière » étaient tout différents de ceux que le texte de da Erba attribue aux sculptures de l'ambon et ce lui est une raison pour refuser à l'ambon et aussi au pontile (qu'il paraît confondre à la fin de son raisonnement) la sculpture de Benedetto ; à l'image de ce qu'il a vu dans plusieurs églises de la région de Parme, il y reconnaîtrait volontiers un devant d'autel ; quant aux chapiteaux, il en fait une œuvre différente, sans résoudre catégoriquement la question de leur origine⁵. M. A. Kingsley Porter professe la même opinion : il se refuse à admettre que les chapiteaux et la Descente de croix

¹ Une note marginale du ms. de de Turre, qui ne paraît pas être de la main de l'auteur, mais doit être à peu près contemporaine, parle de la destruction de l'ambon : « Anno 1566 quando Chorus apertus fuit et scalae ad magnitudinem totius ecclesiae ampliatae fuerunt, Evangelistae fuerunt amoti et Evangelistarium destructum fuit. »

² Testi, *Le baptistère de Parme* (Florence, 1916), p. 42 et n. 2.

³ Cf. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, p. 279 et suiv.

⁴ Alfò, *op. cit.*, p. 17 : « La crederei parte di quell'Ambone o Pulpito da lui eretto in Duomo su quattro colonne — giusta il Da Erba, per leggervi sopra il Vangelo, tutto effigiato de' misteri della salutifera passione del Redentore, s'egli non soggiugnasse, che minutissime erano le figure di tal Ambone. »

⁵ Testi, *op. cit.*, p. 40-42 et 151, n. 1. L'opinion de M. Testi paraît

aient pu faire partie d'un même ensemble, car, dit-il, les sujets sont entièrement différents et la matière employée, marbre blanc pour les chapiteaux, marbre rouge de Vérone pour la Descente de croix, est d'une teinte trop disparate pour qu'on puisse attribuer au sculpteur un assemblage aussi barbare; et, se fondant sur les caractères du relief (qu'il ne précise d'ailleurs pas autrement), sur une inscription de l'autel majeur de la cathédrale qui cite parmi les reliques une partie du corps de Nicodème, sur l'existence à Bardone d'un autel de Nicodème décoré d'une Descente de croix, il fait de la sculpture de la cathédrale, où Nicodème figure en bonne place, un paliotto qui aurait revêtu un autel consacré à ce saint¹.

Ainsi une double question se pose : peut-on reconnaître dans ces fragments épars les éléments d'un ensemble? quelle était leur exacte destination? Isoler la Descente de croix pour en faire un devant d'autel me paraît une opinion absolument insoutenable, car une simple confrontation avec la plaque brisée, conservée au musée de Parme dans la même salle que les chapiteaux, oblige à considérer les deux œuvres comme des parties intégrantes d'un même ensemble : le champ de la sculpture est bordé par la même bande de rinceaux, que dessine un guillochage rempli par l'incrustation d'un mastic brun; la largeur de la bande est la même, si l'on prend garde que le bord de la plaque du musée est usé; les dimensions générales des deux plaques, que l'on peut parfaitement mesurer ou calculer, sont concordantes : la plaque de la cathédrale a 1^m10 de hauteur, mais, si l'on retranche la largeur des corniches (0^m08 pour la corniche supérieure et 0^m06 pour l'inférieure) et de la bande décorative (0^m17), la hauteur du champ de la sculpture se réduit à 0^m79, ce qui est la hauteur exacte de la plaque du musée, qui a perdu son encadrement; la largeur des deux plaques devait être sensiblement la même, car la d'ailleurs peu ferme, car à la p. 153 (n. 4) de son livre il dit que les chapiteaux supportaient autrefois la Descente de croix.

¹ A. Kingsley Porter, *Lombard architecture* (Yale University Press, 1917, vol. III, p. 162-163).

différence de 0^m38 que l'on constate représente assez bien la valeur de ce qui manque à la plaque du musée ; le doute n'est donc pas permis, les deux plaques ont été faites pour être utilisées dans un même ensemble et l'hypothèse d'un revêtement d'autel est dès lors insoutenable : elle n'aurait chance d'être vraie que s'il s'agissait de l'autel principal, qui, étant dégagé du mur, pourrait être décoré sur les quatre faces, mais les plaques sculptées qui aujourd'hui encore enchâssent le grand autel sont à peu près contemporaines de nos sculptures et il est impossible de supposer qu'on ait, à quelques années de distance, exécuté deux séries de sculptures pour le même monument. Tous les autres arguments présentés par MM. Testi et Kingsley Porter sont sans valeur contre ces simples faits.

Il faut donc revenir à l'opinion traditionnelle d'un ambon ou admettre avec M. Venturi que la Descente de croix appartenait à un pontile semblable à celui de Modène : le texte de da Erba, qui ne contient pas de terme précis désignant formellement un ambon, mais parle simplement d'un monument érigé en forme de théâtre, peut à la rigueur être interprété ainsi et cette interprétation a même l'avantage de résoudre la contradiction qui semblait latente entre les manuscrits de de Turre et de da Erba. Cette hypothèse est donc séduisante, mais, à mon sens, elle se dérobe si l'on essaye de la réaliser : en effet, il me paraît difficile d'admettre qu'une balustrade de pontile ait pu être composée avec une suite de plaques où les groupes de personnages des diverses scènes auraient été séparés par une zone large d'au moins 0^m34 qui eût paru vide avec sa décoration de rinceaux sans aucun relief ; à Modène, la frise du pontile forme une suite continue, comme à Saint-Gilles celle qui, courant au-dessus des portes, donne à la façade une unité si forte et si vivante : on ne peut faire à Benedetto l'injure de lui attribuer une faiblesse et un relâchement dans la composition, qui seraient contraires à toutes les habitudes romanes. D'autre part, le texte de da Erba, si on l'examine de près, ne permet pas de songer à un pontile : da Erba parle, en effet,

de trois tables de marbre; or, il est impossible, étant donné la largeur (2^m30) des plaques que nous possédons, que trois tables aient pu suffire pour dresser un pontile en travers d'une nef large de 11 mètres.

On a dit¹, je le sais, que les sculptures dont parlait da Erba étaient une autre œuvre que la Descente de croix et qu'ainsi il ne fallait pas



Cliché René Jullian.

FIG. 1. — LE CHRIST AVEC LES ÉVANGÉLISTES ET LES DOCTEURS.

(Parme : Musée. — Fragment d'une plaque de Benedetto Antelami.)

tenir compte de son texte pour déterminer l'origine de la plaque signée d'Antelami; mais la raison invoquée, à la suite d'Affò, par M. Testi, que les caractères de la Descente de croix seraient en contradiction avec le texte de da Erba qui parle d'un ouvrage en bas-relief et de travail très fin ne me paraît pas avoir grande portée : la distinction entre haut et bas-relief n'est pas tellement rigoureuse qu'il faille demander à un auteur comme da Erba une précision catégorique et, d'autre part, le métier du sculpteur de la Descente de croix n'est pas aussi grossier que nos critiques le prétendent, surtout si on le compare, ce qui est peut-être la pensée de da Erba, aux

¹ Cf. Testi, *op. cit.*, p. 40.

œuvres de ses prédécesseurs. Ainsi, je crois que le plus sage est de s'en tenir à l'opinion traditionnelle, d'admettre que la Descente de croix est bien l'œuvre dont a parlé da Erba et qu'elle appartenait à un ambon formé de trois plaques, dont deux nous ont été conservées. Le nombre de plaques indiqué par da Erba, la disposition des sculptures bordées d'une bande décorative conviennent parfaitement à un ambon. Quant à la difficulté qui paraît résulter de la confrontation des manuscrits de da Erba et de de Turre, elle n'est pas complètement insoluble : on peut supposer que l'ambon dont parle de Turre, sculpté au début du xvi^e siècle, avait pris la place de celui de Benedetto dont da Erba nous a conservé le souvenir ; da Erba ne nous dit pas que l'ambon de Benedetto existât encore de son temps, mais, relatant les événements de l'histoire de Parme, il cite au passage le grand sculpteur du xii^e siècle et l'œuvre qui a révélé son talent : il n'y a donc pas forcément contradiction entre son texte et celui de de Turre.

Il me paraît donc pour le moins vraisemblable que les deux plaques de la cathédrale et du musée appartenaient au même monument et que ce monument était un ambon. Mais la tradition joint à cet ensemble les chapiteaux ornés de scènes de l'Ancien Testament que conserve aussi le musée : faut-il la suivre jusque-là ? Je ne crois pas qu'on ait de graves raisons de la mettre en doute et, du reste, les objections qu'a soulevées contre elle M. Kingsley Porter par exemple ne visent pas le style des sculptures dont il reconnaît lui-même la parenté avec celui de la Descente de croix. Ses observations, qui portent sur le caractère disparate de l'iconographie ou de la couleur du marbre, ne me paraissent pas convaincantes. En effet, la différence des marbres n'est pas si accentuée que le prétend M. Porter, car la teinte naturelle de la Descente de croix est ivoire sombre et non point rouge, et par surcroît la peinture qui devait, selon la mode médiévale, recouvrir aussi bien les chapiteaux que les plaques sculptées, effaçait sans doute presque complètement toute di-

versité de teinte. Quant aux sujets, il est facile de constater entre eux des rapports symboliques ; les scènes de la Genèse ont avec celles de la Passion d'étroites relations, puisque la faute d'Adam est rachetée par le sacrifice du Christ et que la mort d'Abel est l'image du supplice de Jésus¹ ; pour les scènes tirées de l'histoire des Rois, le symbole est moins clair, mais il suffit de se souvenir que la rébellion d'Absalon (fig. 6 et pl. IV), qui y est sculptée, a parfois été interprétée comme une image de la révolte de l'âme contre Dieu², ce qui justifie une représentation du sacrifice rédempteur du Christ. Ces remarques suffisent, je crois, à montrer qu'il n'y a pas de raisons sérieuses de séparer les chapiteaux des plaques sculptées. Ainsi nous pouvons presque reconstituer le monument dispersé : un ambon carré, qui reposait sur quatre colonnes ornées de chapiteaux historiés et dont trois plaques de marbre sculptées formaient le corps, un des côtés restant libre pour l'escalier d'accès ; la plaque du Christ en gloire (fig. 1) était sans doute au centre, car la disposition parfaitement symétrique des personnages et la transcendence du sujet semblent la désigner pour cette place d'honneur.

Les rapports extérieurs que l'on aperçoit entre les fragments dispersés de l'ambon trouvent-ils à la fois leur raison d'être et leur couronnement dans l'identité du style et la communauté de l'auteur ? Nous connaissons le sculpteur de la Descente de croix, puisqu'il a signé l'œuvre de son nom, Benedetto Antelami ; mais les autres fragments ne portent aucune signature. Sans doute Benedetto a-t-il été le maître de l'œuvre ; mais travailla-t-il seul et, s'il eut des aides, quelle part peut-on lui attribuer ? La plaque du Christ en gloire doit être de sa main, pour autant que l'état déplorable de la sculpture permette d'en juger : plusieurs traits de style rappellent en effet la Descente de

¹ Cf. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France* (Paris, 1902), p. 76.

² Cf. Aubert, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le Christianisme*, Paris (1874), t. II, p. 32.

croix : la bande décorative de rinceaux guillochés, l'emploi de la gravure pour indiquer sur le fond du panneau certains détails de la scène (ici les étoiles de la mandorle), les mêmes façons dans le dessin des ailes, la prédilection pour les proportions assez allongées.

Quant aux chapiteaux, qui forment un groupe homogène, quoi qu'en pense M. Testi¹, leur ressemblance avec la Descente de croix est moins grande; M. Venturi² les a même attribués à un sculpteur différent de Benedetto, celui qui a fait au campanile de Modène les chapiteaux de la salle des cloches et qui serait venu à Parme collaborer avec l'Antelami; je ne m'avoue pas convaincu, car, s'il y a des rapports évidents entre les chapiteaux de Modène et ceux de Parme, ils ne sont cependant pas assez profonds pour faire penser à un auteur unique : le maître modénais sculpte plus grossièrement et sans aucune douceur de modelé des personnages lourds et trapus qui font songer bien plus au chapiteau des Saintes Femmes du musée de Modène ou à la frise de Notre-Dame de Beaucaire qu'aux chapiteaux de Parme. Ce n'est pas à dire d'ailleurs que Benedetto soit l'auteur ou du moins l'auteur unique des chapiteaux de Parme. Sans doute le style en est proche du sien, au point qu'on peut même y reconnaître sa main : la fréquence des dessins au trépan³, les petits plis serrant les manches au poignet ou les gros plis à facettes sur la jupe du messager annonçant la mort d'Absalon (pl. IV), les visages très pleins et dessinés en ovale assez court, les cheveux ondulant en mèches régulières, tous ces détails sont comme la signature de Benedetto. Mais le sentiment de la forme est différent et laisse deviner un autre artiste; les chapiteaux sont, sans nul doute, l'œuvre d'un collaborateur et Benedetto a seulement dirigé le travail en mettant parfois lui-même la main à l'ouvrage : le « maître des chapiteaux » aime les formes plus arrondies et les proportions plus courtes, il se plait à donner aux attitudes

¹ Testi, *op. cit.*, p. 152.

² Venturi, *op. cit.*, p. 284.

³ Le sculpteur des chapiteaux de Modène connaît lui aussi le dessin au trépan, mais en fait un usage assez limité.

plus de mouvement et moins de solennité et sa main manie l'outil avec une douceur de touche qu'ignore la dureté un peu métallique de l'Antelami.

Il est possible que Benedetto ait eu d'autres collaborateurs, mais nous sommes si mal renseignés sur l'organisation et les méthodes de



Cliché René Jullian.

FIG. 2. — LA TENTATION D'ÈVE.

(Parme : Musée. — Premier chapiteau de la Genèse.)

travail des ateliers d'artistes au moyen âge qu'il est difficile d'affirmer quelque chose de précis. Quoi qu'il en soit, on peut dire que l'ambon de Parme, que le rapprochement des fragments dispersés permet de reconstituer, est une œuvre de Benedetto Antelami et la première que nous connaissons.

Avec la Descente de croix, le nom de Benedetto entre donc dans l'histoire, sans que nous puissions savoir exactement son origine ni

sa signification : comment faut-il, en effet, lire l'inscription qui le désigne¹ et dont voici le texte?

ANNO MILLENO CENTENO SEPTVAGENO OCTAVO SCVLTOR PATVIT
MENSE SECVNDO ANTEAMI DICTUS SCVLTOR FVIT HIC BENEDICTV'S

Signifie-t-elle simplement « un sculpteur se révéla et ce sculpteur fut Benedetto appelé Antelami » ou « ce sculpteur fut Benedetto dit d'Antelamo » ou « ce sculpteur fut appelé Benedetto d'Antelamo » ou « ce sculpteur fut Benedetto appelé constructeur » ou « ce sculpteur fut appelé Benedetto le constructeur » ou encore « le constructeur se révéla sculpteur et ce sculpteur fut appelé Benedetto »². La première lecture est peu satisfaisante, car elle reste superficielle et n'explique pas le mot Antelami ; or, la difficulté d'une interprétation vient précisément de l'incertitude où l'on est touchant le sens exact d'un tel mot : on sait, par des documents remontant au x^e siècle³, qu'il existait une vallée appelée Antelamo, dont l'emplacement est d'ailleurs inconnu, et qu'elle était le pays d'origine de beaucoup d'hommes experts dans l'art de bâtir ; mais on sait aussi que le terme de *Magistri Antelami* fut de bonne heure employé pour désigner, sans tenir compte de leur origine, tous les artistes du bâtiment ; comment décider si Benedetto a reçu le surnom d'Antelami parce qu'il était d'Antelamo ou simplement parce qu'il était sculpteur ? Cinq lectures restent donc possibles : les trois dernières me paraissent difficiles à admettre, car elles supposent qu'Antelami a été gravé pour Antelam' (Antelamus) et, de plus, la dernière ne s'accorde guère avec l'arrangement du texte sur la plaque, où Antelami est clairement séparé des mots qui le précèdent ; il me semble donc plus conforme au texte d'interpréter Antelami comme l'indication d'un lieu d'origine et, parmi les deux lectures que permet cette interprétation, mes préfé-

¹ Sur l'interprétation, cf. Zimmermann, *Oberitalische Plastik* (Leipzig, 1897), p. 104 ; Testi, *op. cit.*, p. 42-43 ; K. Porter, *op. cit.*, III, p. 161.

² Cette dernière interprétation a été suggérée comme possible par M. Kingsley Porter (*loc. cit.*).

³ Cf. Testi, *loc. cit.*

rences iraient à la deuxième (« ce sculpteur fut Benedetto dit d'Antelamo »), qui me paraît mieux suivre le mouvement de la phrase. Mais, tout compte fait, le surnom de Benedetto ne peut pas nous apprendre grand'chose sur ce maître de la sculpture romane italienne, puisque nous ne connaissons pas la situation du pays dont il rappelle



Clicuè René Jullian.

FIG. 3. — LA TENTATION D'ADAM; LA HONTE D'ADAM ET ÈVE.
(Parme : Musée. — Premier chapiteau de la Genèse.)

le souvenir : il faut donc s'en remettre uniquement à l'analyse de l'œuvre pour essayer de définir sa personnalité d'artiste.

L'Antelami est un maître tard venu de la sculpture romane, puisque sa première œuvre est de 1178 : à cette date, toutes les écoles romanes ont déjà donné leur pleine floraison et ont cessé de produire

de grandes œuvres et, depuis près de quarante ans, les sculpteurs de l'Île-de-France travaillent à Saint-Denis, à Chartres, à Reims, à Paris, avec une technique et un sentiment nouveaux qui, durant plus d'un siècle formeront la substance même de toute la sculpture de l'Occident; et c'est alors qu'apparaît en Lombardie, où les sculpteurs romans paraissent avoir donné déjà toute leur mesure, cet artiste puissant qui va exprimer une dernière fois, en un langage dru et savoureux, quelques aspects d'un art qui partout ailleurs est mort ou s'est complètement transformé.

Aussi ne faut-il pas s'étonner de trouver dans l'art de l'Antelami et de son école, tel que nous pouvons le définir d'après les sculptures de l'ambon de Parme, la trace d'influences nombreuses et diverses. Tout d'abord, naturellement, il n'est pas sans attaches avec les traditions de la sculpture italienne, et particulièrement émilienne, mais il faut préciser le caractère et la rigueur de ces liens.

Les thèmes illustrés par l'école antelamique reproduisent, au moins en partie, certains sujets familiers à l'art italien du ^{xii}^e siècle. Les deux chapiteaux qui racontent avec détails l'histoire d'Adam et d'Ève et de Caïn et d'Abel s'inspirent dans leurs grands traits du cycle de Modène : on y voit figurés la Tentation d'Adam (fig. 3), Adam et Ève réprimandés par Dieu (pl. II), puis chassés par l'ange armé du glaive, puis travaillant (pl. III), le sacrifice de Caïn et d'Abel (fig. 4), le meurtre d'Abel (fig. 5); on verra plus loin que le sculpteur des chapiteaux a donné à toutes ces scènes un cachet personnel, mais, pour le thème général, il reste fidèle aux traditions italiennes. Le troisième chapiteau du musée de Parme peut lui aussi être rapproché d'autres œuvres locales : si les scènes qui y sont sculptées ne se retrouvent pas exactement pareilles dans d'autres monuments, du moins appartiennent-elles à ce cycle de l'histoire des Rois qui parait avoir été à la mode dans l'Italie du nord, puisque l'on trouve au campanile de Modène des sculptures où est figuré David jouant au milieu de danseurs et de danseuses ou écrivant les Psaumes.

Planche II



Cliché Istituto Nazionale L. U. C. E.

LA HONTE D'ADAM ET ÈVE; LA RÉPRIMANDE.

(Parme, Musée. — Premier chapiteau de la Genèse de l'atelier d'Antelami.)

Le personnage même de David jouant a été repris par le sculpteur de Parme, bien que dans la scène où il figure, l'Annonce de la mort d'Absalon (pl. IV), il ne s'imposât pas absolument : nul doute qu'il faille voir là un souvenir de la sculpture de Modène, d'autant plus que l'attitude et l'aspect général du personnage sont analogues dans les deux œuvres. C'est aussi sur les sculptures modénaises, celles de la façade cette fois, que le sculpteur des chapiteaux a copié le personnage de Caïn, avec sa grosse tête ronde couverte d'une épaisse calotte de cheveux qui lui donne l'air d'une brute.

Aux œuvres modénaises, le sculpteur des chapiteaux de Parme a emprunté enfin certains types de costume. Par exemple, le manteau dont les pans bordés d'un bourrelet sont agrafés sur l'épaule par une fibule : le Daniel du pontile et le David musicien du campanile¹ à Modène portent ce vêtement, que nous retrouvons aux chapiteaux de Parme sur le Caïn sacrifiant et sur David et Salomon. Les longues robes traînantes à petits plis, dont le sculpteur des chapiteaux aime à vêtir ses figures de femmes, se trouvent déjà, elles aussi, sur certains personnages des scènes de la vie de David au campanile de Modène.

L'Antelami lui-même, en sculptant la Descente de croix, s'est sans doute souvenu des reliefs du pontile de Modène. On a noté² déjà la ressemblance des rosettes en forme de boutons qui ornent la corniche supérieure de la Descente de croix avec celles qui garnissent la corniche inférieure du pontile de Modène. Et il y a plus : les personnages de la Descente de croix ont des proportions allongées comme ceux de la Cène du pontile et les draperies qui les revêtent, enveloppant le corps comme une gaine et s'aplatissant sur les épaules, ne sont pas sans avoir quelque ressemblance avec celles de l'œuvre modénaise.

¹ Le manteau est agrafé sur la poitrine et non pas sur l'épaule, mais l'attache est semblable.

² Cf. Richard Hamann, *Deutsche und französische Kunst in Mittelalter*, t. I (Marburg, 1923), p. 74.

Enfin la décoration de rinceaux incrustés en mastic brun est, comme l'a remarqué Émile Bertaux ¹, l'application d'une technique orientale qui a été sans doute transmise à l'Antelami par l'intermédiaire de l'Apulie, où elle a été fréquemment employée pour la décoration du mobilier presbytéral.

Ainsi il est possible de rattacher l'ambon de Parme à des œuvres italiennes antérieures. Et pourtant les sculptures qui le décorent n'ont pas l'air très italien : c'est qu'au fond elles ont peu de traits communs avec les œuvres caractéristiques de l'art roman italien, celles de Niccolò et Guglielmo; les sculptures auxquelles elles font penser — et il est bon de remarquer que ce sont surtout celles du collaborateur de l'Antelami qui y font penser — sont pour la plupart postérieures à la belle époque de l'art lombard et ne sont plus spécifiquement italiennes, car les influences des pays d'outre-monts et surtout de la Provence les ont pénétrées profondément. M. Venturi ², qui, en prétendant expliquer la formation du style de l'Antelami par les œuvres de ses prédécesseurs immédiats en Italie, a cru renouer les liens avec les premiers maîtres lombards, me paraît avoir voulu réaliser une gageure, car il y a une solution de continuité entre l'art lombard antérieur à 1150 et celui qui se développe après cette date et qui est déjà imprégné d'influences provençales : rattacher — ce qui est très légitime — l'œuvre de l'Antelami et surtout celle de son collaborateur à celles qui se groupent autour du pontile de Modène et qui sont toutes postérieures à 1150 n'aboutit pas, au fond, à des conclusions d'une grande portée et ne permet pas de dire que l'Antelami est l'héritier des grands maîtres lombards. Si l'on veut rechercher l'origine du style antelamique et expliquer, au moins partiellement, par des œuvres antérieures, ce sentiment particulier des formes et de leurs rapports qui le caractérise, ce n'est pas à la

¹ Cf. Bertaux, in *Histoire de l'art* d'André Michel, t. I (Paris, 1905), p. 701.

² Cf. Venturi, *op. cit.*, t. III, p. 275 et suiv.

Planche III



Cliché Istituto Nazionale L. U. C. E.

L'EXPULSION D'ADAM ET ÈVE; ADAM ET ÈVE TRAVAILLANT.

(Parme : Musée. — Second chapiteau de la Genèse de l'atelier d'Antelami.)

sculpture de l'Italie romane qu'il faut demander la solution du problème.

Est-ce à la sculpture antique? De fait, un regard jeté sur les sculptures de l'ambon de Parme permet de retrouver assez facilement sous l'apparence de certaines formes romanes les modèles antiques. Les sculptures des chapiteaux sont particulièrement suggestives : le Dieu qui réprimande Adam et Ève (pl. II) est copié sur le Christ des sarcophages : il n'a pas conservé sa finesse et sa jeunesse de traits, mais il est imberbe comme lui et ce détail est une marque d'origine certaine ; le type d'Ève avec ses formes courtes et rondes, ses attaches lourdes, son visage au menton fort, est assez proche des sculptures de certains sarcophages ; l'ange qui chasse Adam et Ève du Paradis (fig. 5) semble sortir d'un bas-relief antique : le manteau jeté négligemment en toge sur l'épaule gauche et laissant à nu l'épaule et le côté droit a été évidemment copié sur une statue ou sur une figure de sarcophage antique et les formes du visage et du corps ne démentent pas cette impression ; les feuillages qui servent de fond aux scènes du Paradis terrestre sont, eux aussi, dans la tradition des sarcophages : sculptés avec pittoresque, en blanc et noir, et taillés largement à coups de trépan.

L'art du « maître des chapiteaux » est donc tout pénétré de souvenirs antiques et c'est peut-être, à tout prendre, ce qui le rattache le plus étroitement au premier art roman italien, dont les liens avec la sculpture antique sont étroits, — plus qu'on ne l'a souvent reconnu. Mais, si l'on considère les sculptures qui sont l'œuvre propre de Antelami, l'influence de l'antique paraît moins profonde et plus limitée : les anges de l'Antelami sont, eux aussi, demi-nus à la façon antique et la tête de saint Jean peut être curieusement rapprochée du type du philosophe barbu, du « Sénèque », si fréquent dans la sculpture classique : c'est le même visage ridé, à la barbe envahissante, aux yeux profonds et tristes ; mais le sentiment des formes

est tout différent et ne donne pas l'impression que le sculpteur ait été profondément pénétré par l'art antique.

Au fond, l'Antelami lui-même n'a pas été attiré par l'antiquité : l'heure n'était pas encore venue d'un Nicolas Pisano, capable d'interpréter l'antique et d'en faire jaillir un art neuf et vigoureux. Ce n'est pas aux œuvres antiques que l'art de l'Antelami s'est nourri, c'est à l'art français et tout particulièrement à l'art provençal.

La signification historique essentielle de la personnalité de l'Antelami m'apparaît de plus en plus comme une emprise de la sculpture italienne par l'art provençal. Vöge avait déjà fort bien vu¹ que l'influence provençale sur Benedetto Antelami était si profonde que, pour la formation de son art, elle avait compté plus que l'ancien art de l'Italie du Nord, que l'antiquité et que la nature. Il est aisé, en effet, de découvrir des traits de ressemblance nombreux entre l'art de l'Antelami et celui des maîtres provençaux et les historiens de l'art ne se sont pas fait faute d'en signaler.

Son iconographie est très clairement inspirée de celle de la Provence. M. Hamann² a remarqué très finement que la Descente de croix (pl. I) était faite sur le modèle de la Crucifixion sculptée sur le tympan droit de Saint-Gilles : le Soleil et la Lune, l'Église et la Synagogue sont reproduits en effet à Parme, bien que leur présence n'ait guère de sens dans une scène purement humaine comme la Descente de croix ; le motif de l'ange qui pousse la Synagogue est reproduit aussi à Parme, où il est même figuré une deuxième fois, au détriment de la clarté : il est placé symétriquement au-dessus de l'Église, dont il est séparé par le bras droit du Christ et avec laquelle il ne paraît pas avoir de relation très définie. Ces personnages témoignent catégoriquement de l'influence du tympan de Saint-Gilles sur l'œuvre de Benedetto ; je dirai même plus : la Descente de croix s'inspire à la

¹ Vöge, *Der provençalische Einfluss in Italien und das Datum des Arter Porticus* (in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXV, 1902, p. 416).

² Hamann, *op. cit.*, p. 74.

fois du tympan et du linteau correspondant où paraissent les Saintes Femmes : en effet, le groupe des femmes dans la scène d'Antelami reproduit exactement, jusque dans le détail de l'attitude et du vêtement, le groupe des trois Maries au tombeau du Christ.



Cliché René Jullian.

FIG. 4. — ADAM ET ÈVE TRAVAILLANT; LE SACRIFICE DE CAÏN ET D'ABEL.
(Parme : Musée. — Second chapiteau de la Genèse.)

La draperie a, plus que tout le reste, l'accent provençal. Vöge¹ a déjà noté plusieurs traits de ressemblance dans la manière d'arranger les draperies : les petits plis brisés, qui crèvent l'étoffe de la manche chez cinq personnages de la Descente de croix (des soldats), sont fréquents en Provence, à Arles (les deux saints Jacques du portail), à Saint-Gilles (la statue de saint Paul), à Romans, à Aix ; les petits plis en oblique contre la bordure des poignets sont aussi ins-

¹ Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 419-421.

pirès de la sculpture d'Arles; c'est encore un parti-pris des sculpteurs arlésiens que le jaillissement continu des plis dans le drapé tombant semi-circulaire, tel qu'on le voit sur la dalmatique de l'Église. On peut encore remarquer beaucoup de façons de draper ou de plisser les étoffes qui rappellent la Provence : les robes descendant en plis droits le long des jambes et s'étalant sur les pieds en épais retroussis horizontaux, qui sont caractéristiques de l'art antélamique, puisqu'on les trouve très souvent aussi bien sur les personnages de la Descente de croix que sur ceux des chapiteaux, font penser à une sculpture du cloître d'Arles, la femme qui fouette l'âne sur le chapiteau de la Fuite en Égypte; les plis creux en forme de pipe, qui font jouer si harmonieusement la lumière et l'ombre sur la dalmatique de l'Église et la robe du Christ ou sur les petites jupes d'Adam et d'Ève travaillant, sont sculptés à l'imitation de ceux qui ornent le manteau de saint Jean au portail de Saint-Gilles, et la dissymétrie suivant laquelle ils sont disposés est un parti-pris qui vient lui aussi de Provence; les petits plis serrant les manches autour des poignets, qui sont si fréquents chez les personnages de la Descente de croix et se retrouvent aussi sur un des chapiteaux (Abel tué, fig. 5), rappellent les œuvres provençales et particulièrement la conductrice d'âne de la Fuite en Égypte¹; c'est encore à elle que font penser les petits plis si seyants que le voile dessine sur le front des Saintes Femmes; enfin certains détails de technique, comme la taille des plis en facettes pratiquée à plusieurs reprises sur les sculptures de l'ambon (voyez les Saintes Femmes), ont été pris encore à des modèles provençaux. Les broderies des vêtements se retrouvent pareilles elles aussi en Provence et à Parme; l'Antelami aime à semer la bordure des draperies et la masse de l'étoffe elle-même de petits trous au tré-

¹ Ces petits plis se rencontrent aussi dans la sculpture toulousaine (par exemple le David provenant de la Daurade au musée de Toulouse), mais ils sont traités plus librement et sont moins proches de la sculpture antélamique que les plis provençaux.

pan qui donnent l'illusion de la broderie : ce procédé, il l'a pris à la Provence et particulièrement au tympan de la Crucifixion à Saint-Gilles¹, et il l'a utilisé avec une insistance extrême (même sur les chaussures) et, il faut le reconnaître, non sans bonheur ; la broderie de trèfles à quatre feuilles sculptés qui borde la dalmatique de l'Église



Cliché René Jullian.

FIG. 5. — LE MEURTRE D'ABEL : L'EXPULSION D'ADAM ET ÈVE.

(Parme : Musée. — Second chapiteau de la Genèse.)

et le casque de la Synagogue reproduit² le dessin de celle qui orne au portail d'Arles le vêtement de saint Trophime.

Le type plastique des sculpteurs provençaux ne semble pas avoir séduit l'Antelami autant que leurs draperies : les proportions de ses

¹ Cf. Hamann, *op. cit.*, p. 74.

² Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 419.

personnages, par exemple, sont différentes de celles des petites statues d'Arles ou de Saint-Gilles. Cependant les formes des visages peuvent, elles aussi, être rapprochées parfois des œuvres provençales ; les têtes ovales et fortement charpentées, à la face aplatie avec de gros yeux marqués par de profondes gravures, sont tout à fait dans la tradition provençale : rien de plus suggestif, par exemple, que de comparer les Saintes Femmes de la Descente de croix avec la conductrice d'âne du chapiteau d'Arles dont j'ai déjà si souvent invoqué le témoignage. Certains détails font aussi penser à la Provence : par exemple, les cheveux laineux des personnages de la Descente de croix, qui rappellent¹ le style du sculpteur de saint Michel à Saint-Gilles ; ou encore les ailes des anges (pl. I et fig. 1), qu'on a rapprochées² avec raison de celles de l'homme ailé qui symbolise saint Mathieu au tympan de Saint-Trophime d'Arles : elles sont bordées en haut par une lisière de plumes semblables à de petites flammes, au-dessous est une zone de plumes assez courtes et au-dessous encore les plumes longues s'étalent sur trois rangs.

Enfin le dessin, sinon la technique, de la bande ornementale qui encadre les plaques de l'ambon a aussi ses prototypes en Provence : on a cité à son propos la guirlande de Saint-Gilles³ et aussi ce linteau de Maguelone⁴, où l'on voit, au milieu de l'acanthé, des feuilles hexagonales profilées d'un beau dessin.

La conclusion qui se dégage de toutes ces remarques, c'est que l'Antelami a connu l'art provençal. On sait que celui-ci avait déjà pénétré en Italie, puisque tout un groupe de sculptures modénaïses qui paraissent antérieures à l'époque antelamienne portent déjà les traces de son influence ; mais son action sur l'Antelami a été trop

¹ Cf. Hamann, *op. cit.*, p. 75.

² Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 419. Vöge ne parle que des anges de la Descente de croix, mais celui de la plaque du Christ en gloire et celui du deuxième chapiteau de la Genèse peuvent leur être joints.

³ Cf. Hamann, *op. cit.*, p. 74.

⁴ Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 421.

marquée et trop précise pour s'être exercée indirectement par leur intermédiaire : Vöge¹ a même noté que des détails comme les plis à crevés des manches ou les plis jaillissants ne se rencontraient pas chez les maîtres modénais précurseurs de l'Antelami et avaient dû, par conséquent, être directement copiés par lui sur les œuvres provençales. Il faut donc supposer que l'Antelami a voyagé en Provence avant de venir à Parme; a-t-il travaillé lui-même dans les ateliers d'Arles, de Saint-Gilles ou d'ailleurs? nous ne savons; mais il a tout au moins regardé de près l'art des maîtres provençaux et rapporté en Italie tout un répertoire de formes où il a largement puisé en sculptant les plaques de l'ambon de Parme et aussi, semble-t-il, en dirigeant le travail du sculpteur des chapiteaux : celui-ci, en effet, ne paraît pas avoir été intimement pénétré par l'art provençal et si son œuvre en montre tout de même la trace, à vrai dire visible seulement en quelques traits épars, c'est sans doute que l'intervention personnelle de l'Antelami l'y a insérée.

L'empreinte provençale est si marquée sur l'Antelami que l'influence des autres écoles romanes paraît bien fragmentaire; sans doute même s'est-elle exercée indirectement par l'intermédiaire de la Provence.

La manière de draper les longues robes à petits plis (pl. IV) n'est pas sans faire penser à la sculpture toulousaine, par exemple au chapiteau de Saint-Étienne conservé au musée de Toulouse et illustrant la parabole des Vierges sages et des Vierges folles : ce sont les mêmes plis minces, légers, flous et serrés, rendus tout de même avec moins de grâce et plus de lourdeur par le sculpteur parmesan. Faut-il en conclure que les sculpteurs antelamiques ont connu directement l'art toulousain? Je ne le pense pas, car ces plis légers sont le seul détail qui évoque à Parme les grâces de l'Aquitaine : s'ils n'ont pas été copiés sur le vif ou empruntés à l'œuvre modénaise qui en offrait, on

¹ Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 419-420.

l'a vu, une ébauche, il faudra supposer que l'Antelami en a rapporté le dessin de Saint-Gilles, où il a dû, semble-t-il, rencontrer le sculpteur de la statue de saint Michel, qui était sans doute un Toulousain.

C'est encore vers la Provence que nous ramène en fin de compte l'étude des gâbles et des pinacles qui couronnent les chapiteaux du musée. Il est curieux de trouver des gâbles aussi caractérisés sur des chapiteaux de la fin du ^{xii}^e siècle : comment les expliquer ? Faut-il penser aux clochers limousins et périgourdiens, et particulièrement à celui de Brantôme, dont les gâbles surmontant les baies sont ornés, comme à Parme, d'un cercle creusé ? ou aux portails de l'Ile-de-France, qui s'abritent si souvent sous des gâbles ¹ ? C'est peu probable. L'idée qui vient à l'esprit, c'est de les rapprocher des dais qui abritent les statues-piliers et des architectures qui surmontent les chapiteaux historiés au portail Royal de Chartres : la Nativité de Jésus est sous une architecture qui se compose, comme à Parme, de trois pinacles séparés par deux arcs, et le dais de la statue sans tête de la porte gauche comporte un édicule surmonté d'un toit à double rampant qui rappelle un gâble ; et même, parmi les édifices en miniature qui abritent le mois de janvier à la porte gauche, il en est un, celui du milieu, qui a des petits arcs surmontés d'un gâble ajouré comme ceux de Parme. Vöge ² avait déjà aperçu des analogies entre les deux séries de sculptures, mais il n'y avait pas vu une preuve suffisante que l'Antelami eût connu Chartres ; il assignait une origine provençale à ce motif architectural, qu'il rapprochait, avec sa sûreté de coup d'œil habituelle, de la décoration de la porte du Paradis à la frise de la façade d'Arles ; cette dernière suggestion doit être retenue : c'est à Arles que l'Antelami a dû connaître l'emploi décoratif des gâbles et si l'influence de Chartres ne doit pas être absolument écartée (l'idée de couronner les chapiteaux par une architecture de fantaisie doit

¹ Sur la question des gâbles, voir E. Lefèvre-Pontalis, *Les origines des gâbles* (in *Bulletin monumental*, 1907).

² Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 414 et 417.

être d'origine chartraine¹), sans doute s'est-elle exercée par l'intermédiaire d'un artiste migrateur que l'Antelami a rencontré en terre provençale; en effet, l'influence de la sculpture de Chartres n'apparaît pas par ailleurs assez nettement dans la première œuvre d'Ante-



Cliche René Jullian.

FIG. 6. — LA REINE DE SABA; ABSALON.

(Parme : Musée. — Chapiteau des Rois.)

lami pour qu'on puisse supposer qu'il ait fait dès cette époque le voyage de Chartres que sans nul doute il a accompli plus tard.

Ainsi c'est, en fin de compte, à la Provence que revient le privilège d'avoir vraiment formé la personnalité artistique de l'Antelami.

¹ Vöge a bien invoqué certains chapiteaux du pontile de Modène, mais le motif y est, me semble-t-il, trop sommaire pour avoir pu inspirer l'Antelami.

Mais les influences très diverses, et en particulier l'emprise très forte de la sculpture provençale, n'empêchent pas les sculptures de l'ambon de Parme de faire une forte impression d'originalité.

Il est difficile d'établir la part d'invention qui revient à nos sculpteurs dans le programme iconographique; quelques-unes des scènes qu'ils ont illustrées sont, à vrai dire, curieuses et ne se rencontrent pas ailleurs. C'est ainsi que la plaque abimée conservée au musée (fig. 4) représente le Christ et les Évangélistes entre les quatre pères de l'Église latine; la présence de ces quatre personnages est singulière et je n'en connais pas d'autre exemple dans toute la sculpture romane; il est, du reste, probable qu'une représentation aussi chargée de sens¹ a été inspirée au sculpteur par un homme d'Église.

Parmi les représentations de l'histoire des Rois, il y en a une qui est aussi une rareté : on a beaucoup discuté sur la signification de la scène (fig. 6 et pl. IV) où figure le David musicien et on y a vu successivement l'histoire d'Abisag² et celle de Bèthsabée³, alors qu'elle se rapporte en réalité à celle d'Absalon⁴; le cavalier, qui doit être joint à cette scène, est en effet couronné et porte les cheveux longs et le personnage qui est à la droite de David et tend l'index vers lui n'est pas, comme on l'a généralement cru, une femme, mais un jeune homme que son âge et son court vêtement désignent pour le mes-

¹ Au-dessus de la scène court une inscription, malheureusement tronquée, qui semble commenter le sens symbolique de cette scène où paraissent les deux groupes de quatre personnages qui ont parlé du mystère rédempteur du Christ; voici le texte :

REBUS IN ACTORIS HUIUS QUATTUOR VNIVS HORIS + EX SPECIE FAC-
TIS VIT CORPORA MISTICA NACTI + NON SINE RE CERTA PENNIS OC-
CULISq/ REFERTA + I.....

² Cf. Zimmermann, *op. cit.*, p. 111.

³ Cf. K. Porter, *op. cit.*, p. 163.

⁴ Je dois à M. Émile Mâle cette suggestion, qu'un examen attentif de l'œuvre a pleinement confirmée.

Planche IV



Cliché Istituto Nazionale L. U. C. E.

L'ANNONCE DE LA MORT D'ABSALON ; LE JUGEMENT DE SALOMON.

(Parme : Musée. — Chapiteau des Rois de l'atelier d'Antelami.)

sager qui vient apporter à David la nouvelle de la mort de son fils. Le « maître des chapiteaux » a-t-il inventé cette scène, l'a-t-il copiée sur un monument ignoré de nous? Il n'est pas possible d'en décider : nous ne pouvons que constater son caractère exceptionnel.

D'autres scènes, assez rares elles aussi, méritent d'être signalées : le Jugement de Salomon (pl. IV et fig. 7) et la reine de Saba¹ trônant au milieu de deux femmes (fig. 6 et 7), ces deux symboles de la sagesse, qui complètent la décoration du chapiteau des Rois, ne sont pas des banalités dans l'art roman, qui s'est contenté généralement de représenter isolées les figures de Salomon et de la reine; il est difficile de savoir où le sculpteur de Parme a pris le thème de ces scènes², dont l'une au moins, celle du Jugement de Salomon, était déjà connue du premier art chrétien.

Les autres scènes, dont l'iconographie est plus commune, et qui sont souvent inspirées, on l'a vu, par des monuments antérieurs, revêtent tout de même un aspect assez neuf : les sculpteurs de l'ambon aiment à raconter les scènes en détail et cela les conduit à modifier l'iconographie traditionnelle. C'est ainsi que l'Antelami a grossi le nombre des personnages de la Descente de croix en y faisant figurer, outre les acteurs essentiels du drame (le Christ, Marie, saint Jean, Joseph d'Arimathée et Nicodème), tous les personnages symboliques ou réels qu'il a empruntés au portail de Saint-Gilles (le Soleil et la Lune, l'Église et la Synagogue avec les anges, les Saintes Femmes, le centurion) et quelques autres encore (les soldats de la suite du centurion et ceux qui se disputent la robe du Christ) : on a l'impression que l'artiste a voulu enfermer dans les limites de son bas-relief tous les aspects du drame. Le « maître des chapiteaux » a le même désir : aussi le voit-on dédoubler les scènes de la Tentation en représentant successivement la Tentation d'Ève (fig. 2), puis celle d'Adam (fig. 3), — la

¹ La figure est certainement une femme, quoi qu'aient dit MM. Venturi et K. Porter.

² Il est curieux de constater que certaines figures féminines portent des sortes de turbans : est-ce un souvenir d'un modèle oriental?

honte des deux coupables, puis leur réprimande (pl. II); c'est encore par désir de mieux exprimer la signification des scènes qu'il a varié le vêtement d'Adam et d'Ève : d'abord revêtus de la belle robe d'innocence (contrairement à la lettre du texte sacré), puis nus et honteux de l'être, enfin vêtus du pagne misérable des paysans.

S'il est possible de trouver une certaine unité dans l'interprétation de l'iconographie par les deux sculpteurs de l'ambon de Parme, en revanche leurs deux personnalités s'accusent par la diversité du sentiment et de l'interprétation des formes.

Le « maître des chapiteaux » est un narrateur qui aime à orner son récit de jolis détails : certaines scènes de la Genèse donnent l'impression d'un tableau de genre. Ainsi, dans la scène de la Tentation d'Ève, Adam, avec ses beaux habits, ses cheveux ondulés et sa fleur entre les doigts, a l'air d'un noble seigneur paressant sous les ombrages, et Ève, qui, des mains et de la tête, minaude devant le serpent, lui fait une compagne parfaitement assortie. La scène où les coupables se cachent dans les branches est traitée avec souci du pittoresque : on voit les deux délinquants à califourchon sur les branches, à demi cachés par les larges feuilles. C'est une Bible d'où la majesté et la terreur sont absentes; même la scène de l'expulsion du Paradis (pl. III) n'arrive pas à être terrible : les deux coupables, qui se hâtent avec un air effrayé en jetant tous deux le même regard craintif derrière eux, frisent presque le comique.

Le même goût de faire joli apparaît dans le traitement des formes. Les corps sont bien tournés et potelés et la caresse du ciseau y accroche la lumière et fait jouer les ombres dans les fossettes d'un modelé tout en finesses; il suffit de comparer l'Ève de Parme avec celle de la façade de Modène pour sentir la différence des deux arts : l'Ève de Modène n'a rien de séduisant, celle de Parme a les charmes robustes, mais point disgracieux, d'une paysanne; la ligne ondulée de ses cheveux bien peignés, les traits calmes de son visage ajoutent je ne sais quelle subtilité à l'attrait de son jeune corps. Les draperies, sculptées

avec finesse et avec un sens charmant des jeux de la lumière, ont le même air d'élégance un peu fruste.

Cet art, très formel et un peu mieuve parfois, rachète sa facilité par une certaine recherche de l'expression psychologique et par un sen-



Cliché René Jullian.

FIG. 7. — LE JUGEMENT DE SALOMON; LA REINE DE SABA
(Parme : Musée. — Chapiteau des Rois.)

timent très fort de la composition architecturale. Toutes les scènes sont admirablement ordonnées sous les baldaquins : une figure s'abrite sous chaque arc et les pinacles des angles s'appuient presque toujours sur la tête d'un personnage ; parfois même le feuillage contribue à accentuer les lignes maîtresses du chapiteau. Ainsi les chapiteaux (voyez celui des Rois) donnent par leur équilibre et leur solidité une satisfaction sans mélange, car les lignes essentielles de leur architecture sont mises en valeur, d'autant mieux que les per-

sonnages sont parfois sculptés presque en ronde bosse¹ ; les chapiteaux de Parme sont dignes des meilleures œuvres de la sculpture romane.

Le souci de recherche psychologique apparaît par exemple dans la scène de l'Annonce de la mort d'Absalon (pl. IV), où David, écoutant le messager lui raconter impassible le triste événement, s'arrête de jouer de l'instrument qu'il tenait entre ses mains et regarde au loin, perdu dans une sombre méditation : on ne saurait exprimer plus simplement et plus fortement le passage de la joie à la douleur.

Différente et plus accusée est la personnalité de l'Antelami. Ce qui domine chez lui, ce n'est point le goût du détail pittoresque, la recherche de la grâce ou de l'expression des sentiments, c'est le souci de la grandeur. Ainsi s'expliquent tous les traits de son œuvre.

D'abord la composition. L'admirable symétrie qui règne aussi bien dans le bas-relief du Christ en gloire (fig. 1) que dans celui de la Descente de croix (pl. I) laisse une impression de calme et de majesté : dans la dernière de ces deux œuvres, on croirait voir deux processions qui viennent se rencontrer à la Croix du calvaire, celle de l'ancien monde qui suit la Synagogue, celle du monde nouveau que dirige l'Église, tandis qu'au-dessus plane le monde céleste des anges et des astres jusqu'où se dresse la grande croix du Christ. Une telle composition, où l'on croit sentir passer l'esprit du grand art de Ravenna, a le mérite de s'accorder admirablement aux exigences de la composition monumentale : voilà peut-être le seul trait où l'art de l'Antelami se rencontre avec celui du « maître des chapiteaux ».

Les attitudes, les proportions et les formes sont étudiées en vue du même effet. La recherche de l'expression des sentiments individuels n'a pas de place ici : les physionomies sont calmes et c'est à peine si les traits distendus du visage du Christ, un léger pli à la bouche de la Vierge ou quelques accents dans les traits de saint Jean

¹ Ce détail a été relevé par Zimmermann (*op. cit.*, p. 112).

rompent la monotonie des visages plats et lisses. Les formes des corps sont raides et tendues dans une implacable verticalité et elles ont le poli sans nuances de l'ivoire. Les attitudes gardent une réserve voulue; quelques gestes rituels ou indispensables à l'interprétation de la scène ont seuls été retenus par le sculpteur et jamais il ne les a accentués pour forcer l'expression : même le groupe des soldats qui se disputent la robe du Christ conserve l'attitude calme qu'exige le mystère. Les proportions assez allongées, plus qu'elles ne le sont d'ordinaire dans l'art roman italien ou provençal, contribuent, elles aussi, à donner l'impression de la noblesse et de la majesté.

Les draperies, enfin, sont interprétées dans le même esprit. On a déjà noté¹ avec quelle rigueur géométrique l'Antelami stylisait les plis obliques des manches et avec quelle netteté méticuleuse il alignait les plis des robes; le parcours des plis est toujours aussi clair et régulier que possible et c'est ce parti-pris qui donne aux draperies de l'Antelami, pourtant si proches de l'art provençal, leur accent personnel. Elles sont dessinées largement, sans recherche de pittoresque et sans repentirs : on les dirait coulées dans le bronze. Elles prennent la lumière par les arêtes vives que forment les faces des plis en se coupant : les plis sont souvent traités en une sorte de relief polygonal. Tous ces traits accentuent la majesté un peu hiératique de ces figures, qui ressemblent presque à des colonnes cannelées.

Il y a un tel accord entre les divers éléments de la composition et une telle perfection dans le métier que l'on peut vraiment parler d'un style; l'analyse est impuissante à exprimer la plénitude de ce sentiment de calme et de noblesse dont l'œuvre est toute pénétrée et qui saisit si fortement. L'Antelami se révèle grand artiste et jamais peut-être il n'atteindra plus aussi haut : il s'est, du premier coup, donné tout entier.

Tels sont les deux maîtres qui ont collaboré aux sculptures de l'am-

¹ Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 420.

bon de Parme. Les fragments de ce monument ont une certaine unité de style, qui vient du sens très vif de la composition architecturale commun aux deux sculpteurs et des nombreux souvenirs de l'art provençal que l'Antelami a semés dans toutes les parties de l'œuvre. Mais les deux artistes sont au fond bien différents. L'un a gardé des attaches avec l'art lombard et aime à regarder l'antiquité; l'autre est tourné vers l'art étranger et a même fait le voyage de Provence. L'un est un sculpteur élégant et plaisant, qui s'amuse aux détails du récit et aux finesses de la forme; l'autre est un maître austère, qui a le goût et le sens du grand art et qui y subordonne toutes les parties de l'œuvre : c'est à lui qu'il appartient de créer le style dont la sculpture italienne vécut durant trois quarts de siècle, jusqu'à l'apparition de Nicolas Pisano.

René JULLIAN

MANUSCRITS BOLONAIS DU DÉCRET DE GRATIEN

CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE VATICANE

La miniature bolonaise a fait l'objet d'un grand nombre de travaux de détail¹, mais il n'en existe pas encore d'histoire d'ensemble. Les ouvrages généraux n'y consacrent que d'assez sommaires mentions² et le livre plus spécialisé de M. Paolo d'Ancona³ ne comporte pas sur la miniature bolonaise les développements que paraît mériter son importance et l'abondance de ses productions.

C'est que le *studium* bolonais et ses œuvres demeure encore assez mystérieux pour nous en dépit de toutes les études dont il a fait l'objet. Les plus importantes de ces études ou bien ne s'attachent, en dépit de leurs promesses, qu'à un petit nombre de monuments⁴ choisis surtout pour leur valeur artistique, ou poursuivent d'assez vaines recherches d'attribution des manuscrits connus aux quelques noms d'enlumineurs qui nous sont parvenus⁵, ou encore s'appliquent à

¹ La plupart seront énumérés au cours de cet article; on trouvera les éléments d'une bibliographie dans Venturi, *Storia dell' arte italiano*, t. V, p. 1004; dans Paolo d'Ancona, *La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle*, *passim*, et plus encore dans P. Toesca, *Storia dell' arte italiana, il medioevo*, t. II, p. 1134.

² Venturi, *ouvr. cité*, V, p. 1004 et suiv.; Toesca, *ouvr. cité*, t. II, p. 1045-1072.

³ Paolo d'Ancona, *ouvr. cité*.

⁴ Erbach de Fuerstenau, *La miniatura bolognese del Trecento*, dans *l'Arte*, XIV, 1911, p. 3-12 et 107-117.

⁵ Paolo d'Ancona, *L'arte d'Oderisi da Gubbio*, dans *Dedalo*, II, 1921, p. 89; L. Giaccio, *Appunti intorno alla miniatura bolognese del sec. XIV. Pseudo-Nicolo e Nicolo di Giacomo*, dans *l'Arte*, X, 1907, p. 104-115; C. Frati, *A proposito di Nicolo da Bologna*, dans *Rivista delle Biblioteche*, IV, 1893, p. 135-157. Cf. G. Castelfranco, *Boll. d'Arte*, VIII, 1929, p. 529-555.

élucider des questions d'influence sans arriver à des résultats décisifs, en raison du peu de matériel vraiment bien connu¹.

Les pages qui suivent ont simplement pour but d'augmenter ce matériel par l'étude d'un certain nombre de manuscrits, inconnus ou peu connus, de provenance certaine. Ces manuscrits ont de commun leur origine, leur contenu, ils n'ont été choisis pour cette étude que par le hasard qui a décidé de leur présence parmi les collections de la bibliothèque Vaticane. C'est dire qu'il ne faut attendre de ce travail aucune conclusion générale, aucune idée ou hypothèse d'ensemble sur l'histoire de la miniature bolognaise; son but est beaucoup plus humble et beaucoup plus précis: c'est seulement de décrire et de faire connaître des monuments en général inédits, d'apporter quelques faits établis avec certitude dont, dans une seconde partie, nous essayerons de dégager quelques conclusions sur des points particuliers et ne valant que pour les manuscrits décrits plus haut.

Il est souvent très difficile de connaître la provenance exacte des manuscrits enluminés; pour l'école de Bologne on ne possède guère de miniatures dont l'origine soit établie par une mention précise en dehors des livres des Statuts, datés de temps et de lieu, conservés à Bologne². Mais de très nombreux textes, soit des passages d'auteurs contemporains³, soit d'innombrables chartes conservées aux archives de Bologne, nous apprennent que l'on fabriquait à Bologne un nombre considérable de manuscrits juridiques que les étudiants, leurs grades pris, emportaient ensuite dans toute l'Europe.

¹ Surtout M. Dyorak, *Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento* dans *Mitth. des Inst. für österr. Geschichtsfor-schung*, VI, 1901, p. 792-820.

² On en trouvera l'énumération notamment dans Malaguzzi-Valeri, *La miniatura in Bologna dal secolo XIII al secolo XVIII*, *Arch. Stor. Ital.*, série V, t. XVIII (1896), p. 236, et avec plus de détails dans un article du même auteur, *Le collezioni delle miniature nell' Archivio di Stato da Bologna*, *Arch. stor. dell' arte*, t. VII, 1894, p. 1 et suiv.

³ Cf. les textes cités par Malaguzzi-Valeri dans l'article cité, *Arch. Stor. Ital.*, série V, t. XVIII, p. 243-315, et les documents d'archives cités ou publiés au cours du même travail.

Au ^{xiii}^e et au ^{xiv}^e siècle il n'y avait que deux centres véritablement importants pour la fabrication des livres de droit : Bologne et Paris, ce dernier ne produisant du reste que des livres de droit canonique ¹. Il est toujours facile, ou tout au moins possible, de distinguer un manuscrit parisien d'un manuscrit italien et, dans ce dernier cas, quand il s'agit d'un ouvrage juridique il y a une présomption très forte en faveur de Bologne ². Les manuscrits du Décret de Gratien fournissent donc des matériaux dont l'origine est généralement facile à reconnaître.

Pour des raisons qui n'ont rien de scientifique, cette étude ne portera que sur les manuscrits de Gratien qui se trouvent à la bibliothèque Vaticane. Mais parmi ces manuscrits tous ceux qui renferment des miniatures seront étudiés; notre choix, en effet, n'a été guidé par aucune considération d'ordre artistique. Pour faire l'histoire de l'art, comme pour l'histoire littéraire, il ne faut pas seulement étudier les œuvres les plus belles, mais toutes les œuvres et la contemplation des chefs-d'œuvre ne doit pas faire oublier la grande masse de la production courante. Cela surtout quand il s'agit d'un art comme la miniature où les tempéraments individuels ne jouent qu'un rôle assez faible dans l'évolution générale.

Dans les œuvres secondaires, en raison même de leur faiblesse, les influences extérieures se marquent avec plus de netteté, les procédés et les artifices de la technique se manifestent plus clairement et les intentions iconographiques sont plus lisibles, n'étant pas voilées par le charme qui se dégage de l'œuvre supérieure.

On a étudié généralement les miniatures par écoles et dans les écoles, dès que faire se peut, par auteurs; elles ont été plus rarement classées et rapprochées en tant qu'illustrations d'un texte donné. Il est intéressant cependant de considérer les miniatures à ce point de

¹ Max Dvorak, *ouvr. cité*, p. 812.

² Cependant on a aussi travaillé à Sienne, ainsi un beau Décret de 1272 signalé par E. de Fuenstenau, *Arte*, XIV, 1911, p. 3 Cf. *infra*, p. 238.

vue qui seul permet des conclusions précises en matière d'iconographie et qui aide à discerner les rapports des centres artistiques entre eux¹.

Les manuscrits juridiques, comme l'a si bien montré K. von Amira² à propos des manuscrits à peintures du *Miroir de Saxe*, ont à cet égard une importance spéciale. Il n'y avait pas en ce qui les concerne de tradition antique ou byzantine dont les artistes eussent pu s'inspirer. Il leur a fallu créer de toutes pièces une iconographie nouvelle pour exprimer des concepts particulièrement peu plastiques. Il est intéressant de rechercher par quels procédés ils ont voulu résoudre ces difficultés.

Le ms. Vat. Ross. 595³ contient du fol. 5 au fol. 12 inclus un fragment du *Decretum abbreviatum* qui constitue un précieux monument de la miniature lombarde dans la seconde moitié du xii^e siècle⁴.

¹ Voici quelques ouvrages, dont nous nous sommes inspirés, où les miniatures ont été étudiées sous cet aspect : Tikkanen, *Die Psalterillustration in Mittelalter*, 1895, in-4°; A. de Laborde, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu*, Paris, 1909, 3 vol. in-8°; du même, *La Bible moralisée*, 1911-1921, 4 vol. in-4°; Anton Springer, *Die Psalterillustration im fruehen Mittelalter*, Leipzig, 1880, in-8°; Alfred Kuhn, *Die Illustration des Rosenromans*, dans *Jahrb. der Kunsthist. Sammlung. des allerh. Kaiserh.*, XXXI, 1913-1914, p. 1.

² Karl von Amira, *Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegel*, Leipzig, 1902, 1925, 1926, 1 vol. in-fol. et 2 vol. in-4°.

³ On en trouvera une description très complète dans Hans Tietze, *Die illuminierten Handschriften der Rossiana in Wien-Lainz*, Leipzig, 1911, in-4°, t. V des *Beschreib. Verzeichniss der illum. Handsch. in Oesterreich*, publiées par l'Institut pour l'histoire d'Autriche, p. 57 et 58.

⁴ Tietze, *ouvr. cité*, p. 57, date ce manuscrit de la première moitié du xii^e siècle; cette date est inadmissible, car le Décret a été composé entre 1140 et 1150 : P. Fournier, *Deux controverses sur les origines du Décret de Gratien*, dans *Revue d'histoire et de littérature religieuses*, III, 1898, et l'abrégé du Ross. 595 n'a pu être rédigé beaucoup avant 1160 et l'on ne peut faire remonter les miniatures plus haut que cette date. Tietze les rapproche de celles du manuscrit de la bibliothèque capitulaire de Plaisance, dans Venturi, *Storia*, III, p. 453, fig. 421 et 422, qui paraît avoir été terminé en 1140; or, le Ross. 595 témoigne d'un art beaucoup plus

Le *Decretum abbreviatum* n'est qu'un résumé de l'ouvrage de Gratien, mais il peut nous donner une idée, faute d'un exemplaire de l'ouvrage complet, de la façon dont on concevait alors l'ornementation d'un ouvrage juridique. Or, cette ornementation reste purement décorative : grandes lettres ornées comme les initiales I des fol. 5, 7 v°, 9 v°, filets d'encre de couleur répandus dans les marges, figurines allongées et linéaires qui remplacent l'initiale I : un dragon aux fol. 6 v° et 12, un homme aux fol. 5 v°, 8, 10, un moine au fol. 9, une espèce de harpie au fol. 10, des poissons, des chiens, des lièvres, etc.

Les illustrateurs de cette époque ne s'enhardissaient pas encore à traduire par des images les concepts du droit canonique¹.

Le ms. Vat. lat. 1369² date vraisemblablement de la première moitié du xiii^e siècle. Il avait été préparé pour l'illustration, le scribe avait laissé de place en place des espaces blancs destinés à être remplis par le miniaturiste. Une seule miniature a été exécutée, mais l'examen du manuscrit permet de constater que dès cette époque la tradition était fixée quant aux endroits à illustrer.

On sait que le Décret est divisé en trois parties; on trouve une miniature en tête de chacune; la seconde partie est divisée en trente-six causes, il y a une miniature en tête de chacune des causes. D'assez bonne heure, on prit l'habitude de mettre à part sous le titre *de penitentia* la question iii de la cause xxxiii³. Cette division du texte

avancé que le manuscrit de Plaisance, dont Venturi relève le coloris maladroit, *ouvr. cité*, p. 454.

¹ Une ornementation purement décorative se rencontre aussi dans le beau manuscrit Pal. lat. 621, d'origine rhénane, comme en fait foi le style des enluminures et la provenance : diocèse de Worms.

² Décret de Gratien avec la glose ordinaire, 435 × 260 millim., rel. peau rouge, armes de Pie VII et du cardinal de Zelada, 374 fol., plus 2 de garde.

³ Dans le Vat. lat. 1369, le traité *de Penitentia*, bien que muni d'un titre courant spécial, n'est pas encore séparé du reste de la c. xxxiii et ne devait pas être précédé d'une miniature.

est, elle aussi, précédée d'une miniature. L'illustration du Décret, à Bologne, comprendra désormais trente-neuf miniatures.

Dans le Vat. lat. 1369 la seule miniature exécutée se trouve en tête de la première partie. Elle illustre la distinction ¹. *Humanum genus*, dit Gratien, *duobus regitur, naturali videlicet jure et moribus*. L'illustrateur n'a retenu que les deux premiers mots du texte ; dans l'H du mot *humanum* il a représenté, au-dessus de la barre, le pape qui reçoit le Décret des mains de Gratien agenouillé devant lui. Au-dessous de la barre il a peint Adam et Ève, vêtus de peaux de bête, symbolisant le genre humain. Ève file, Adam assis, les jambes repliées, les bras croisés, la contemple (fig. 1).

La disposition du premier mot de chaque partie qui devait être précédée d'une illustration, écrit en grosses lettres de couleur et privé de son initiale, montre que chaque illustration consistait en une lettre historiée. Au fol. 342 se trouve une représentation qui relève plutôt de l'art du scribe que de celui de l'enlumineur et que nous ne rencontrerons plus : c'est celle des degrés de parenté : un homme debout tient étalé sur son corps le schéma qui permet de calculer la parenté selon le mode canonique. C'est un dessin à la plume fort grossier.

Le ms. Vat. lat. 1374² est incontestablement d'origine bolonaise, comme en font foi l'écriture, les lettrines, masques divers sur fonds d'or, la couleur des ornements et aussi certains tons qui reviennent fréquemment dans les miniatures. Mais ce manuscrit est un exemple typique de la miniature bolonaise, complètement soumise aux influences françaises. On peut le dater de la fin du xiii^e siècle et l'on a déjà relevé combien fortement s'est manifestée l'influence française à Bologne à cette époque³. Dans notre manuscrit elle se montre à

¹ Cette miniature mesure 70 × 73 millim., elle est sur fond bleu avec un encadrement rouge.

² 334 feuillets parchemin, plus 2 de garde, 485 × 283 millim., rel. peau rouge aux armes du cardinal Lambruschini.

³ Ces influences ont été relevées d'abord par T. Gerevich, *Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel trecento*, dans *Rassegna d'Arte*,

presque toutes les pages : dans les architectures, qui n'ont rien de fantastique, mais qui sont de bon style gothique, dans le dessin, où certains personnages fins et élégants se cambrent et s'allongent, comme dans les meilleures pages parisiennes du temps de Philippe



FIG. 1. — GRATIEN PRÉSENTE LE DÉCRET AU PAPE; ADAM ET ÈVE.
(Vat. lat. 1369, fol. 1.)

le Hardi. Dans la couleur, l'habituelle palette bolonaise, acide et conventionnelle, est transformée par une série de noirs brillants, de bleus et de rouges profonds. Elle s'est réfugiée dans les parties ornementales, mais, même là, c'est de modèles parisiens que s'est inspiré l'auteur du faucheur du fol. 128 v°, qui semble sorti d'un bas-relief d'Amiens, ou des chevaliers se chargeant du fol. 123. Enfin les fonds bleu foncé aux fines arabesques blanches gouachées, si fréquents dans les manuscrits français, alternent ici avec les fonds d'or.

Voici la liste des miniatures du ms. Vat. lat. 1374 :

1. Fol. 1, prima pars Decreti¹. — 2. Fol. 73 v°, secunda pars, causa 1. —

IX, 1909, p. 197-199. Cf. aussi P. d'Ancona, *La miniature italienne*, p. 17 et 18.

¹ Les miniatures mesurent en moyenne de 7 à 6 centimètres sur 8 à 7.

3. Fol. 92 v^o, causa ii. — 4. Fol. 108 v^o, causa iii. — 5. Fol. 116, causa iv. — 6. Fol. 117 v^o, causa v. — 7. Fol. 120, causa vi. — 8. Fol. 123, causa vii. — 9. Fol. 129, causa viii. — 10. Fol. 131 v^o, causa ix. — 11. Fol. 134 v^o, causa x. — 12. Fol. 137 v^o, causa xi. — 13. Fol. 148 v^o, causa xii. — 14. Fol. 158 v^o, causa xiii. — 15. Fol. 163, causa xiv. — 16. Fol. 166, causa xv. — 17. Fol. 170 v^o, causa xvi. — 18. Fol. 184, causa xvii. — 19. Fol. 187 v^o, causa xviii. — 20. Fol. 190 v^o, causa xix. — 21. Fol. 191 v^o, causa xx. — 22. Fol. 193 v^o, causa xxi. — 23. Fol. 195 v^o, causa xxii. — 24. Fol. 203, causa xxiii. — 25. Fol. 224 v^o, causa xxiv. — 26. Fol. 235, causa xxv. — 27. Fol. 238 v^o, causa xxvi. — 28. Fol. 245, causa xxvii. — 29. Fol. 252 v^o, causa xxviii. — 30. Fol. 255 v^o, causa xxix. — 31. Fol. 257, causa xxx. — 32. Fol. 260, causa xxxi. — 33. Fol. 262, causa xxxii. — 34. Fol. 270, causa xxxiii. — 35. Fol. 300, causa xxxiv. — 36. Fol. 301, causa xxxv. — 37. Fol. 307 v^o, causa xxxvi. — 38. Fol. 309, *tertia pars, de consecratione.*

Le parti pris décoratif, qui domine chez les maîtres français de la même époque, se manifeste aussi fortement dans notre manuscrit, au grand dam de la véracité de l'illustration. L'enlumineur paraît plus soucieux de couper la monotonie des pages par de petits tableaux plaisants à l'œil que de matérialiser dans ceux-ci le contenu du texte. Ce qui explique le nombre élevé des miniatures qui n'ont aucun rapport avec le texte¹ et de celles qui, s'y appliquant plus ou moins vaguement, répètent des figurations déjà employées.

Cependant dans maints tableaux se révèle un effort pour traduire en images les idées exprimées par le texte². Souvent l'enlumineur

¹ N° 7, il s'agit dans le texte d'un évêque troublé par deux débauchés dans la possession de son siège, la miniature représente un évêque assis entre un laïc et un abbé. — N° 10, on voit sur la miniature un évêque debout entre deux moines, le texte parle d'un métropolitain excommunié outrepassant ses pouvoirs. — N° 22, un moine entre un évêque et un juge séculier, la c. xxi parle des abus d'un archiprêtre. — La c. xxiii, où il est question d'hérétiques opprimant des catholiques, est précédée d'une miniature, n° 24, représentant deux laïcs assis entre deux autres, debout, qui s'en vont. — Le n° 35 montre un évêque trônant entre divers personnages; dans la c. xxxiv il est question du mariage de la femme d'un absent. Aucun rapport non plus avec le texte aux nos 12, 15, 25, 26.

² Les miniatures nos 28, 29, 30, 33, 34 et 37 illustrant des textes, causes xxvii, xxviii, xxix, xxxii, xxxiii, xxxvi, se rapportant au mariage, présentent toutes des scènes plus ou moins semblables : un homme et

s'en tire avec une image très simple, schématique, où il place côte à côte les objets ou les personnages énumérés dans la première ligne du texte, ou figurant l'action qui y est décrite. La miniature 3 représente un évêque debout entre deux personnages dont l'un, laïque, lui enlève sa mitre, et l'autre, chevalier, emporte la crosse et le siège; la cause II contient ces phrases où, négligeant le reste, l'enlumineur a puisé son inspiration : *Quidam episcopus... a laico impetitur... expoliatur tamen episcopus*. Ce faisant il trahit le texte, alors qu'au n° 4 une représentation du même genre est parfaitement adaptée au texte de la cause III : *Quidam episcopus a propria sede dejectus est*.

Au n° 5 (cause IV), l'artiste a juxtaposé au petit bonheur dans trois panneaux le pape, parce qu'il s'agit du jugement d'un évêque, l'évêque, un personnage représentant l'*accusator* du texte et un enfant, qui est le témoin trop jeune¹. La cause VIII débute par ces mots : *In extremis agens quidam episcopus*, que seuls l'enlumineur a retenus en nous montrant² un évêque étendu dans son lit, recevant un abbé et un religieux. Au n° 11, on voit au centre le pape et un évêque assis côte à côte, à gauche un laïc debout montre une église; cette miniature symbolise les démêlés d'un évêque avec le propriétaire d'une église privée dont il est question au début de la cause X. Dans la

une femme se tiennent par la main, un homme et une femme en présence d'un prêtre ou d'un évêque. Le n° 21 reproduit à peu près le n° 20; cf. *infra*, p. 228. Les nos 32 et 36 reproduisent exactement les mêmes scènes : à gauche un personnage (un homme au n° 32, une femme au n° 36) mort, à droite un mariage; le texte des causes XXXI et XXXV se prêtait du reste à cette interprétation. Les nos 6 et 8, bien que les textes qu'ils illustrent soient fort différents, sont semblables. Le n° 14 reproduit le n° 13, bien que le sujet des deux causes XII et XIII n'ait rien de commun. Au n° 23, l'artiste, en répétant deux fois avec des personnages différents la scène de prestation de serment de la cause XXII, a cherché un effet purement décoratif.

¹ *Quidam in excommunicatione constitutus episcopum accusare disponit, adolescentem infra decimum et quartum aetatis suae annum ad assertionem suae causae adducit.*

² N° 9.

cause xii il est question de deux clercs qui lèguent leurs biens par testament; la miniature n° 13 représente un homme dans son lit, le torse nu, la tête enveloppée d'un linge, en conversation avec trois religieux. La cause xv débute par le récit des crimes d'un prêtre luxurieux et homicide, la miniature n° 16 nous le montre, à gauche embrassant une femme; à droite fendant la tête d'un homme d'un coup d'épée.

Au n° 17 on voit un abbé et un moine devant une église, traduction schématique de cette phrase de la cause xvi : *Quidam abbas habebat parrochitanam ecclesiam, instituit ibi monachum ut officium celebraret populo* (fig. 2). La miniature 18 suit de plus près les circonstances narrées au début de la cause xvii¹. Au n° 19 : *Quidam abbas consecratur in episcopum*, on voit un moine assis entre deux évêques debout qui le consacrent. Au début de la cause xix il est question de deux clercs qui demandent à leur évêque l'autorisation de se retirer dans un monastère; la miniature 20 nous les montre s'entretenant avec l'évêque placé à droite, de la main ils désignent une construction située à gauche. Pour représenter, cause xxvi, les incantations d'un prêtre sorcier, l'enlumineur (n° 27) a employé un symbole assez obscur : entre le coupable, à droite, et son évêque qui l'accuse, on voit un enfant portant un vase très allongé. La cause xxx expose un cas fort compliqué dont l'origine est une erreur commise pendant la célébration d'un baptême; le miniaturiste n'a retenu du texte que ce dernier élément et nous montre (n° 31) un prêtre baptisant un enfant tenu par sa mère, devant un clerc et une autre femme.

Il est arrivé une fois que l'artiste a compris exactement le contraire de la pensée de l'auteur. La cause i débute ainsi : *Quidam habens filium obtulit eum ditissimo cenobio, exactus ab abbate et a fratribus, decem libras solvit ut filius susciperetur*. Or, la miniature, traitée dans le genre symbolique déjà relevé, montre sur la gauche

¹ *Quidam presbiter infirmitate gravatus fieri se velle monachum dicit.* La miniature montre un prêtre étendu sur son lit, recevant l'habit monacal d'un moine, assisté d'un de ses frères.

un monastère, l'abbé en sort donnant une bourse pleine à un homme qui lui amène son fils. C'est l'inverse du texte.

Le frontispice du Décret, en tête de la distinction 1, ne révèle pas une pensée bien originale : au centre de la miniature le pape est assis, il tient un feuillet couvert d'écritures, à sa droite et à sa gauche divers personnages laïques et ecclésiastiques. En tête de la troisième

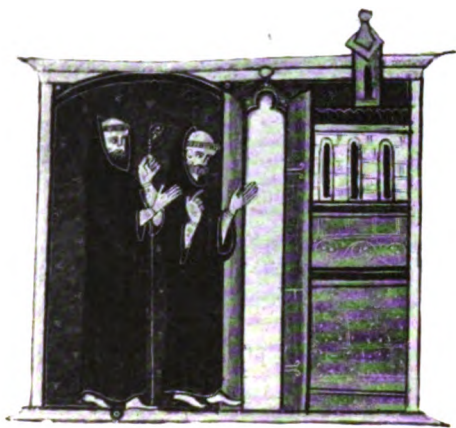


FIG. 2. — UN MOINE EST INSTITUÉ DESSERVANT D'UNE ÉGLISE PAROISSIALE.
(Vat. lat. 1374, fol. 170 v°.)

partie, *De consecratione*, qui traite des sacrements et du culte, l'artiste a figuré avec assez de bonheur la consécration d'une église.

On peut faire remonter le ms. Vat. lat. 1374¹ à la fin du xiii^e siècle. L'influence française s'y fait encore fortement sentir, surtout dans l'aspect général des miniatures, certaines, comme le n° 21, ont été très inspirées par des modèles parisiens ; on rencontre parfois les caractéristiques fonds bleu intense avec des rinceaux blancs, mais ils sont

¹ 312 feuillets parchemin, plus 2 de garde, 460 × 290 millim., rel. peau rouge, aux armes de Pie VI et du cardinal de Zelada.

de plus en plus supplantés par des fonds d'or uni, de tradition byzantine¹. Voici la liste des miniatures de ce manuscrit :

1. Fol. 1, prima pars Decreti². — 2. Fol. 73 v^o, secunda pars, causa i. — 3. Fol. 91, causa ii. — 4. Fol. 106, causa iii. — 5. Fol. 113, causa iv. — 6. Fol. 114 v^o, causa v. — 7. Fol. 116 v^o, causa vi. — 8. Fol. 119 v^o, causa vii. — 9. Fol. 125, causa viii. — 10. Fol. 127 v^o, causa ix. — 11. Fol. 130, causa x. — 12. Fol. 133, causa xi. — 13. Fol. 143, causa xii. — 14. Fol. 152, causa xiii. — 15. Fol. 158, causa xiv. — 16. Fol. 159, causa xv. — 17. Fol. 163, causa xvi. — 18. Fol. 174 v^o, causa xvii. — 19. Fol. 178, causa xviii. — 20. Fol. 180 v^o, causa xix. — 21. Fol. 181 v^o, causa xx. — 22. Fol. 183 v^o, causa xxi. — 23. Fol. 185 v^o, causa xxii. — 24. Fol. 192 v^o, causa xxiii. — 25. Fol. 211 v^o, causa xxiv. — 26. Fol. 221, causa xxv. — 27. Fol. 224, causa xxvi. — 28. Fol. 230, causa xxvii. — 29. Fol. 237, causa xxviii. — 30. Fol. 240, causa xxix. — 31. Fol. 241, causa xxx. — 32. Fol. 244, causa xxxi. — 33. Fol. 245 v^o, causa xxxii. — 34. Fol. 253, causa xxxiii. — 35. Fol. 255 v^o, causa xxxiii, question III, *de penitentia*. — 36. Fol. 280 v^o, causa xxxiv. — 37. Fol. 281 v^o, causa xxxv. — 38. Fol. 287 v^o, causa xxxvi. — 39. Fol. 288 v^o, tertia pars, *de consecratione*.

L'iconographie de ce manuscrit laisse fort à désirer, elle est extrêmement banale et monotone, inférieure même au manuscrit précédent. Deux miniatures n'ont aucun rapport avec le texte qu'elles précèdent³, un grand nombre d'autres ne sont que des passe-partout où aucun effort ne se manifeste pour traduire la pensée de Gratién⁴.

¹ Cf. Dvorak, *art. cité*, p. 798; il prend ce manuscrit pour un exemplaire des *Décrétales* de Grégoire IX.

² Le n° 1 mesure 90 × 160 millim., les autres environ 70 × 75.

³ Nos 22, 37 et 39, *de consecratione*.

⁴ Nos 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 17, 18, 19, 23, 25, 27, 28, 29, 31, 30 et 34. Toutes ces miniatures sont à trois compartiments, séparés par des éléments d'architecture, fonds or ou bleu profond. On voit presque toujours un personnage mitré, assis, qui s'entretient avec d'autres debout. C'est à peine si, de loin en loin, un élément de la composition se rapporte avec un peu de précision au texte. Ainsi, n° 4, un siège vide entre deux clercs dans le compartiment de droite fait allusion à l'*episcopus a propria sede dejectus* de la cause iii. N° 5, un prêtre est dépouillé par deux autres qui l'entourent des ornements sacerdotaux; c'est pour rappeler le mot *in excommunicatione* de la cause iv, bien que dans le texte il s'agisse d'un laïque. N° 9, au premier plan, un évêque dans son lit; cf. causa viii : *in extremis agens quidam episcopus*.

Il y a cependant un certain nombre de miniatures où cet effort s'est exercé avec bonheur et où l'on voit un notable enrichissement des thèmes traités dans le Vat. lat. 1374. D'abord, au frontispice n° 1 (fig. 3), l'enlumineur a traduit d'une façon nouvelle les deux mots de Gratien *humanum genus*¹ : la miniature est divisée en quatre compar-



FIG. 3. — LE PAPE ET L'EMPEREUR;
LE MONDE ECCLÉSIASTIQUE ET LE MONDE LAÏQUE.

(Vat. lat. 1371, fol. 1.)

timents, dans celui de gauche le pape assis, tenant un livre, reçoit une foule de personnages ecclésiastiques, clercs, moines, un évêque, etc., qui sont dans le compartiment voisin. A droite, c'est l'empereur qui harangue des laïcs situés dans le second compartiment du centre. La pensée de l'artiste est claire, le genre humain comprend deux grandes divisions, les clercs et les laïcs, il les a représentés, symbolisés par leurs chefs, le pape et l'empereur, et quelques-uns de leurs membres

La cause xi porte sur des conflits de compétence entre le juge séculier et le juge ecclésiastique ; la miniature n° 12, à trois compartiments, représente au centre le plaideur et sur les compartiments extérieurs le juge civil et le juge ecclésiastique. Le n° 13 représente llus exactement le sujet de la cause xii que la miniature correspon-

¹ Cf. *supra*, p. 220.

dante du Vat. lat. 1374¹ : on y voit dans leur lit, dictant leur testament, les deux clercs dont parle le texte latin. Sur le n° 14 on voit à droite une église avec deux prêtres, l'un remet des cierges (?) à un fidèle agenouillé, deux autres fidèles emportent sur leurs épaules, l'un un escabeau, l'autre une corbeille, à gauche apparaissent des soldats; c'est la traduction assez exacte des premières lignes de la cause xiii : *Diocesani cujusdam baptismalis ecclesiae, cladibus bellorum pressi, hostili metu compulsi, domicilia sua transtulerunt in aliam diocesim.*

Sur le n° 15 on voit sur la droite une espèce de comptoir, derrière un laïc, devant un prêtre, ils comptent des pièces de monnaie, à gauche, assis dans une niche, un évêque reçoit deux personnages : un clerc et un laïc; il est en effet question au début de la cause xiv, d'un procès et d'un prêt d'argent fait par des chanoines à des marchands². Le n° 16 montre à droite un prêtre abattant d'un coup d'épée un homme étendu au pied d'un arbre, à gauche le même prêtre comparait devant son évêque accompagné de la femme avec qui il a péché; dans le même cadre l'artiste a symbolisé tout le récit mis en tête de la cause xv³.

L'auteur de la miniature n° 20 s'est montré moins clair dans l'interprétation de la cause xix que celui de la miniature correspondante de Vat. lat. 1374⁴; au centre de sa composition il y a le monastère, à gauche l'évêque s'entretient avec deux moines (le texte parle de deux clercs qui demandent l'autorisation de se retirer dans un monastère), toute la partie droite est occupée par une église, avec son campanile, dont on voit l'intérieur. Mais il a su donner une inter-

¹ *Supra*, p. 224.

² *Canonici cujusdam ecclesiae questionem movent de prediis... negotiatoribus pecuniam crediderunt.*

³ *Clericus quidam in crimine carnis lapsus, ... in furorem versus quemdam interfecit. Recuperata vero sanitate apud episcopum accusatur ab ea cum qua lapsus esse dicitur.* Cf. *supra*, p. 224.

⁴ *Supra*, p. 223.

prétation plus exacte de la cause xx¹. Au n° 24, l'enlumineur a saisi dans le long texte de la cause xxiii le moment le plus pathétique : des évêques hérétiques s'étant soulevés, l'empereur a ordonné aux évêques restés orthodoxes de marcher contre eux. Et la miniature représente deux troupes de cavaliers, précédées d'évêques, qui marchent l'une contre l'autre. Le n° 26 est beaucoup plus banal².

Si la plupart des scènes précédant les causes relatives au mariage sont identiquement banales, deux d'entre elles au moins témoignent d'un effort iconographique. Au n° 30, le miniaturiste en peignant une femme assise recevant un messager a traduit le *cuidam nobili [mulieri] nuntiatum est* du latin³. Au n° 38 il a figuré une scène de banquet, avec un jeune homme et une jeune fille dont il est question dans la cause xxxvi. En tête du *de penitentia*, n° 35, il y a une scène de confession.

Une erreur des artistes chargés de peindre les n° 32 et 36⁴ fait que les sujets ont été intervertis. Au n° 32 on voit à droite une tour avec un prisonnier, à gauche un évêque et divers personnages, alors que la cause xxxi parle d'une femme adultère; au n° 36 on voit un homme embrasser une femme, un évêque et un clerc, alors que la cause xxxiv parle du remariage de la femme d'un prisonnier qui croyait son mari mort.

Il est probable que plusieurs artistes ont travaillé à la décoration du Vat. lat. 1374⁵, mais cette décoration est trop rudimentaire pour

¹ N° 21. *Duo pueritiae annos agentes a parentibus monasterio traditi sunt; unus invitus, alter spontaneus cucullam induit.* A droite de la miniature on voit le monastère, à gauche des moines accueillent un enfant (inachevé), tout à gauche des parents amènent un enfant qui résiste.

² Cause xxv. Il s'agit d'un conflit sur des questions de limites entre réguliers et séculiers. La miniature représente un évêque vers qui se dirigeant, sortant d'un monastère, quatre moines dont le premier tient un rouleau.

³ Cause xxix.

⁴ Ces deux miniatures ne sont pas de la même main.

⁵ Le n° 36 du Vat. lat. 1374 qui reproduit la scène du n° 32 n'est certainement pas de la même main.

que l'on puisse tenter un classement par mains d'artistes. C'est encore le cas pour plusieurs des miniatures du Vat. lat. 1371, mais le fait est possible pour le plus grand nombre et l'on peut indiquer des groupes de miniatures qui se distinguent par des caractères plus ou moins tranchés.

Les miniatures 17, 18, 19 et 23 se distinguent par une composition en trois panneaux à peu près égaux séparés par des encadrements roses en forme d'arcades, parfois polylobés, par l'emploi pour les fonds d'un bleu intense avec des rinceaux blancs, d'un roux très particulier pour certaines chevelures, d'un carmin éclatant, par un faire brillant et laqué, une facture très soignée et certains détails comme des bonnets ronds fendus au milieu semblables à des mitres déprimées placées de travers. Les trois miniatures 7, 8 et 9, ainsi que les trois n^{os} 14, 15 et 16, qui sont sans doute du même auteur, se rapprochent beaucoup des précédentes, sans qu'on puisse affirmer qu'elles sont de la même main.

Les miniatures 20, 21 et 22 offrent beaucoup des caractères des précédentes, mais un faire moins savant et moins précis ne permet pas de les attribuer au même artiste. Les miniatures 10, 11, 12 et 13 relèvent de la même inspiration.

Des couleurs beaucoup moins éclatantes, une certaine incertitude dans la composition, un dessin enfantin et très pauvre, des fonds d'un bleu éteint et surtout l'exécution très spéciale des chevelures : une teinte plate surchargée de grosses hachures plus foncées, permettent de réunir dans un même groupe les miniatures 2, 26, 27, 28 et 29. Des tendances analogues se manifestent dans les miniatures 38 et 39, mais elles se distinguent des précédentes par plus de fermeté dans le dessin et plus d'éclat dans la couleur.

Enfin, les miniatures 25, 31, 36 et 37 se distinguent par une composition en trois panneaux dont les fonds sont de couleur variée, par la façon de traiter les jambes et les pieds figurés par de simples traits noirs, par une bure brun-chaudron très spéciale et par un type

d'évêque barbu à mitre plate qui tranche beaucoup sur les autres. Ces quelques rapprochements nous permettent de conclure qu'un minimum de sept à huit enlumineurs ont collaboré à l'ornementation du même manuscrit.

On peut dater le Vat. lat. 1368¹ du début du xiv^e siècle. L'influence française qui a si fortement marqué jusqu'ici l'école de Bologne résiste encore dans certains détails, notamment dans les fonds, ainsi au n° 4 (fig. 4) où le fond imite un travail d'émail à petits carreaux et un peu partout on trouve des fonds bleus à filets blancs. Mais l'influence byzantine lutte avec cette tradition française, elle se manifeste par certaines têtes d'un modelé classique, comme au n° 7, par des costumes qui rappellent les draperies antiques, par des fonds d'or et par les étranges architectures des cadres.

Ce manuscrit révèle un art nettement en progrès qui annonce, d'assez loin il est vrai, celui de Jacobinus². La composition s'ordonne symétriquement autour d'une ou deux figures centrales; quand il y a plusieurs scènes, l'artiste évite de les cerner brutalement par des architectures, mais, en plaçant des personnages qui masquent la retombée des colonnes chargées de séparer les scènes, il assure à la fois plus d'ensemble et plus de vie à son tableau. Il y a un certain mouvement dans les figures, une certaine vie dans les draperies. Le cadre a perdu sa rigidité et ses lignes rectangulaires, il est devenu extrêmement découpé et capricieux, en haut les architectures saillent inégalement et souvent sur les côtés des personnages débordent dans la marge; mais quand cela se produit il y en a dans chaque marge et la symétrie subsiste.

Voici la liste des miniatures de ce manuscrit :

1. Fol. 1, prima pars Decreti³. — 2. Fol. 71 v^o, secunda pars, causa 1.

¹ 310 feuillets parchemin, plus 2 de garde, 445 × 290 millim., rel. peau rouge aux armes du cardinal Lambruschini.

² *Infra*, p. 238.

³ Les n^{os} 1 et 3 mesurent 100 × 160, les autres environ 80 × 90.

— 3. Fol. 91, causa ii. — 4. Fol. 106 v^o, causa iii. — 5. Fol. 113 v^o, causa iv. — 6. Fol. 116 v^o, causa v. — 7. Fol. 117 v^o, causa vi. — 8. Fol. 120 v^o, causa vii. — 9. Fol. 125 v^o, causa viii. — 10. Fol. 127 v^o, causa ix. — 11. Fol. 129 v^o, causa x. — 12. Fol. 132 v^o, causa xi. — 13. Fol. 142 v^o, causa xii. — 14. Fol. 151, causa xiii. — 15. Fol. 155, causa xiv. — 16. Fol. 157 v^o, causa xv. — 17. Fol. 162, causa xvi. — 18. Fol. 174, causa xvii. — 19. Fol. 177, causa xviii. — 20. Fol. 179 v^o, causa xix. — 21. Fol. 180 v^o, causa xx. — 22. Fol. 182 v^o, causa xxi. — 23. Fol. 184, causa xxii. — 24. Fol. 191, causa xxiii. — 25. Fol. 208, causa xxiv. — 26. Fol. 217 v^o, causa xxv. — 27. Fol. 220 v^o, causa xxvi. — 28. Fol. 226, causa xxvii. — 29. Fol. 232 v^o, causa xxviii. — 30. Fol. 236, causa xxix. — 31. Fol. 237, causa xxx. — 32. Fol. 240, causa xxxi. — 33. Fol. 244 v^o, causa xxxii. — 34. Fol. 249 v^o, causa xxxiii. — 35. Fol. 253, causa xxxiii, question III, *de penitentia*. — 36. Fol. 278 v^o, causa xxxiv. — 37. Fol. 279 v^o, causa xxxv. — 38. Fol. 285 v^o, causa xxxvi. — 39. Fol. 287, *tertia pars, de consecratione*.

Un grand nombre de ces miniatures, comme dans les manuscrits précédemment étudiés, n'ont aucune valeur iconographique; ce sont toujours des représentations de personnages ecclésiastiques, généralement avec une figure centrale assise¹. D'autres sujets ont été traités par le ou les auteurs — il est difficile de savoir si plusieurs artistes ont travaillé à ce manuscrit — d'une manière très semblable à celle des manuscrits déjà étudiés, ce qui prouve l'existence d'une tradition iconographique dans les ateliers bolonais de cette époque².

La miniature n° 1 (fig. 4) traduit de façon différente l'idée qui a inspiré déjà les enlumineurs des Vat. lat. 1374 et 1374. Au centre de la composition, assis côte à côte sur une sorte de banc de couleur verte, trônent le pape et l'empereur. A la droite du pape on voit des évêques, des moines et d'autres personnages ecclésiastiques, à la gauche de l'empereur il y a deux rois et une série de laïcs. C'est toujours les deux moitiés du genre humain symbolisées par leurs chefs et quelques-uns de leurs membres. Au premier plan de tout petits personnages

¹ Nos 3, 6, 7, 10, 13, 15, 18, 22, 25, 26, 28, 29, 33, 34 et 35. Il est juste de reconnaître qu'une bonne part des textes ainsi précédés d'une illustration banale ne se prêtaient guère à une interprétation picturale.

² Nos 2, 3, 8, 12, 17, 19, 20, 21, 23, 28.

assis écrivent sur de longs feuillets, l'un d'eux tend un rouleau à un personnage peint dans l'I majuscule qui précède le texte. Ainsi le texte du Décret se trouve rattaché à la composition allégorique.

Le n° 4 est divisé en deux parties par un cadre d'architecture dont un personnage central masque la partie inférieure, donnant ainsi



FIG. 4. — LE PAPE ET L'EMPEREUR;
LE MONDE ECCLÉSIASTIQUE ET LE MONDE LAÏQUE.

(Val. lat. 1368, fol. 1.)

l'unité de composition, procédé déjà signalé¹. A gauche, un siège vide entouré de deux moines et de deux soldats symbolise la violence dont l'évêque² a été victime. A droite, l'évêque demande justice au pape. Au n° 9 on voit, à gauche, un évêque étendu dans son lit, au centre un évêque est consacré, à droite un évêque assis s'entretient avec un évêque debout, les diverses phases du texte sont ainsi assez exactement rendues : *In extremis agens quidam episcopus successor sibi ex testamento instituit; inde suorum amicorum patrocinio in eundem episcopatum eligitur*. La miniature 11 manque

¹ *Supra*, p. 231.

² Cause III : *quidam episcopus a propria sede dejectus, petit restitui*.

absolument de mouvement, bien qu'elle retrace une scène de violence, du moins s'applique-t-elle assez bien au texte qu'elle précède¹ ; on voit à gauche l'évêque qui tient conseil avec un autre évêque et un clerc, à droite il assiste impuissant au pillage de l'église contestée : un soldat emporte un calice, un autre une croix, un troisième arrache une nappe d'autel. La miniature 14 interprète la cause xiii d'une façon différente² de celle de la miniature correspondante du Vat. lat. 1371³ : un prêtre en costume sacerdotal se tient devant un autel sous un motif figurant une église, autour de lui se serrent trois fidèles dont une femme qui tient un enfant emmaillotté, les soldats arrivent par la gauche.

La miniature 16 illustre pour la première fois d'une façon complète le texte de la cause xv⁴. A droite on voit le prêtre en conversation coupable avec une femme, au centre il assomme d'un coup de massue un homme agenouillé, tout à gauche il est devant l'évêque, accusé par sa complice. La miniature 24 ne traduit qu'une partie du texte⁵ : on voit à droite un groupe d'hommes frappés par un personnage armé d'un bâton, par la gauche arrivent des soldats dont deux cavaliers. La miniature 27 illustre l'histoire du prêtre sorcier⁶ d'assez curieuse manière, manière qui se retrouvera dans les manuscrits qui restent à étudier, sauf un⁷. A droite de la composition un arbre, devant, assis sur un pont le prêtre en contemplation, il tient un livre ouvert, une femme est à côté de lui ; à droite l'évêque et divers personnages.

¹ Cause x : *quidam laicus basilicam a se factam a diocesana lege segregare querit; episcopus ecclesiam cum omni dote sua ad suam dispositionem pertinere contendit, tandem vincit episcopus, per parrochias militibus comitatus crudeliter deservit.*

² Et aussi moins exacte.

³ *Supra*, p. 228.

⁴ *Supra*, p. 228.

⁵ Cause xxiii : *Quidam episcopi, cum plebe sibi commissa, in heresim lapsi sunt, circumadjacentes catholicos minis et cruciatibus ad heresim compellere ceperunt.* Cf. *supra*, p. 229.

⁶ Cause xxvi.

⁷ *Supra*, p. 224.

La miniature représente avec assez d'exactitude le texte compliqué de la cause xxix¹, à droite un homme et une femme écoutent un personnage agenouillé devant la femme, au centre, un homme et une femme en conversation, même scène à droite; ces deux panneaux symbolisent l'union avec l'*ignobilis* et l'union désirée avec le véritable noble.

En représentant un prêtre baptisant un enfant en présence de nombreuses personnes apportant des enfants, l'auteur de la miniature 31 a tenté de matérialiser le début de la cause xxx : *Populorum frequentia quidam impeditus filium suum de baptismo suscepit*. L'auteur de la miniature 32 a tenté de suivre pas à pas le texte de la cause xxxi² : on voit d'abord à gauche la scène de l'adultère : un homme embrasse une femme; puis le mariage et son fruit, les deux parents avec une petite fille, puis le père en conversation avec un personnage, enfin à droite la fille en conversation avec le même personnage. La miniature 37 présente le même effort d'adaptation³.

Le manuscrit Ottoboni lat. 119⁴ date probablement du début du xiv^e siècle; c'est une période où l'influence française diminue à

¹ *Cuidam nobili mulieri nunciatum est, quod a filio cujusdam nobilis petebatur in conjugem; præbuit illa assensum. Alius vero quidam ignobilis atque servilis condicionis nomine illius se ipsum obtulit, atque eam in conjugem accepit. Ille, qui sibi prius placuerat, tandem venit, eamque sibi in conjugem petit.*

² *Uxorem cujusdam alius constupravit : eo mortuo adulter adulteram sibi in uxorem accepit; filiam ex ea susceptam cuidam in conjugem se daturum juravit; illa assensum non præbuit...*

³ Cause xxxv : *quidam vir, mortua uxore sua, aliam sibi in matrimonium copulavit, quæ, uxori defunctæ quarto gradu consanguinitatis, viro autem sexta linea cognationis adhebat. Post triennium vero, liberis ex ea susceptis, accusatur apud ecclesiam, iste pretendit ignorantiam.* A droite le mariage; à gauche l'*accusatio*, l'évêque assis entre plusieurs personnages, au premier plan le mari et la femme qui montre du doigt son enfant. Détail ajouté très heureusement au texte.

⁴ Manuscrit non folioté, 450 × 290 millim., parchemin, reliure en peau rouge aux armes de Pie IX. L'illustration de ce manuscrit est signalée dans R. S. Mynne, *The canon law*, p. 177.

Bologne, reculant devant l'influence byzantine en recrudescence marquée; les fonds bleus ont presque complètement disparu, remplacés par des fonds or. Les architectures, l'équipement des soldats dans l'illustration de la cause xiii, ainsi que la composition savante et mouvementée de la miniature qui précède la cause xxiii permettent de constater plus que des influences, l'imitation directe de modèles byzantins. On peut noter aussi une évolution dans la composition, le cadre rectangulaire qui cernait toutes les miniatures n'est souvent plus respecté : les personnages débordent dans les marges, mais avec symétrie, autant à droite qu'à gauche, de sorte que l'ensemble demeure équilibré.

Le manuscrit n'étant pas folioté, il serait vain de donner la liste des miniatures de l'Ott. lat. 119. Il y a comme de coutume trente-neuf miniatures placées aux endroits consacrés par la tradition. La partie iconographique est extrêmement faible, l'enluminure qui illustre la cause xx a été reproduite presque telle quelle en tête de la cause i, à laquelle elle n'est pas du tout adaptée. Dans un bon nombre de compositions, l'iconographie habituelle — celle que l'on a étudiée dans les manuscrits précédents — est tellement simplifiée qu'elle n'est plus représentative¹. Beaucoup d'autres sont des scènes de fantaisie n'ayant aucun rapport avec le texte².

Seul le frontispice³ (fig. 5) offre quelque intérêt. On voit le Christ assis au centre sous un dais; il tient un livre ouvert sur ses genoux; à gauche un évêque agenouillé, trois clercs debout, à droite un juge séculier agenouillé et également suivi de trois clercs debout. Ce n'est plus le genre humain qui est représenté ici, mais la justice ecclésiastique et la justice séculière qui sont toutes les deux soumises à la puissance divine, mais égales entre elles devant cette puissance.

¹ Par exemple, causes iii, xvii, xxiii où l'on ne voit plus qu'une scène de carnage.

² Ainsi en tête des causes xvi, xxiv, xxix.

³ A la première page du texte, 85 × 92 millim. Les autres miniatures ont des dimensions analogues.

L'exécution est d'une honnête médiocrité, il est probable que plusieurs artistes y ont collaboré, mais leurs personnalités ne sont pas assez accusées pour que l'on puisse esquisser des groupements dans cet ensemble médiocre. Somme toute, une œuvre hâtive et peu soignée.

Beaucoup plus important est le manuscrit Vat. lat. 1375¹. Il a été



FIG. 5. — LE CHRIST ENTRE LA JUSTICE ECCLÉSIASTIQUE
ET LA JUSTICE SÉCULIÈRE.
(Ottob. lat. 119, fol. 1.)

déjà souvent étudié². Il doit d'avoir attiré l'attention autant sans

¹ Décret de Gratien avec la glose ordinaire. 350 feuillets, plus 2 de garde, 465 × 290 millim. La miniature du fol. 1 mesure 85 × 165 millim., les autres sont de dimensions plus réduites 7 × 7 cm. environ.

² Dvorak, *art. cité*, p. 798; il prend ce manuscrit pour un exemplaire des *Décrétales*. Erbach de Fuerstenau, *La miniatura bolognese del trecento*, dans *Arte*, XIV, 1911, p. 3 et 4. Il reproduit l'erreur de Dvorak. Venturi, *Storia*, V, p. 1006; P. d'Ancona, *La miniatura italiana*, p. 30, et *Di alcune opere inedite di Nicolo di Giacomo da Bologna*, dans *La Bibliofilia*, XIV, p. 286; Toesca, *Storia dell'arte italiana, Il Medioevo*, t. II, p. 1066, avec une photographie du frontispice, fig. 757.

doute au fait d'être signé qu'à sa valeur intrinsèque. On lit en effet à la dernière page de ce manuscrit :

*Ut rosa flos florum, sic liber iste librorum
Quem Jacobinus depinxit manu Reginus.*

L'origine de ce manuscrit est discutée. Dvorak, en raison des influences byzantines qui s'y manifestent, lui donne une origine siennoise. Venturi, sans discuter ce prédécesseur, l'assigne à Bologne. C'est Erbach de Fuerstenau, suivi depuis lors par les critiques, qui réfuta la thèse de Dvorak. Il est inutile de rappeler ses excellents arguments ; on peut seulement ajouter que la production de manuscrits juridiques est rare à Sienne, alors qu'elle est la spécialité des ateliers bolonais, et aussi, sans trop insister, que le nom même de Jacobinus Reginus fait plus penser à un Émilien qu'à un Toscan. Quant à la date du Vat. lat. 1375, on peut la fixer vraisemblablement au premier quart du xiv^e siècle.

Voici la liste des miniatures :

1. Fol. 1, prima pars Decreti. — 2. Fol. 82 v^o, secunda pars, causa i. — 3. Fol. 103, causa ii. — 4. Fol. 119, causa iii. — 5. Fol. 127, causa iv. — 6. Fol. 129, causa v. — 7. Fol. 131 v^o, causa vi. — 8. Fol. 134 v^o, causa vii. — 9. Fol. 140, causa viii. — 10. Fol. 143, causa ix. — 11. Fol. 145 v^o, causa x. — 12. Fol. 149, causa xi. — 13. Fol. 160, causa xii. — 14. Fol. 170, causa xiii. — 15. Fol. 174, causa xiv. — 16. Fol. 177, causa xv. — 17. Fol. 181 v^o, causa xvi. — 18. Fol. 194, causa xvii. — 19. Fol. 197 v^o, causa xviii. — 20. Fol. 200 v^o, causa xix. — 21. Fol. 201 v^o, causa xx. — 22. Fol. 204, causa xxi. — 23. Fol. 205 v^o, causa xxii. — 24. Fol. 213 v^o, causa xxiii. — 25. Fol. 234 v^o, causa xxiv. — 26. Fol. 245 v^o, causa xxv. — 27. Fol. 249, causa xxvi. — 28. Fol. 256, causa xxvii. — 29. Fol. 263 v^o, causa xxviii. — 30. Fol. 267, causa xxix. — 31. Fol. 268 v^o, causa xxx. — 32. Fol. 271 v^o, causa xxxi. — 33. Fol. 273 v^o, causa xxxii. — 34. Fol. 282, causa xxxiii. — 35. Fol. 285, *de penitentia*. — 36. Fol. 313 v^o, causa xxxiv. — 37. Fol. 314 v^o, causa xxxv. — 38. Fol. 321 v^o, causa xxxvi. — 39. Fol. 322 v^o, *tertia pars, de consecratione*.

La signature Jacobinus Reginus demeure pour nous mystérieuse ; ni les recherches d'archives de Malaguzzi-Valeri¹, ni depuis aucune

¹ *La miniatura in Bologna dal secolo XIII al secolo XVIII*, dans *Ar-*

découverte n'ont pu fixer la physionomie de cet artiste. On ne peut lui attribuer que le Vat. lat. 1375, et encore il est difficile de savoir la part qui lui revient dans son exécution.

Il suffit, en effet, d'ouvrir ce manuscrit pour s'apercevoir que les



FIG. 6. — COMBAT ENTRE HÉRÉTIQUES ET ORTHODOXES
PAR JACOBINUS REGINUS.

(Vat. lat. 1375, fol. 213 v°.)

miniatures sont l'œuvre de plusieurs artistes¹; on a vu que cette collaboration est presque la règle pour les manuscrits précédemment étudiés. Une analyse minutieuse, qui sera tentée plus loin, montre qu'il y a eu au moins quatre enlumineurs à travailler au Vat. lat. 1375. Lequel d'entre eux est Jacobinus²?

chivio storico italiano, série V, t. XVIII, 1896, p. 242-315. Il a relevé seulement, p. 254, deux compatriotes de Jacobinus : Federico et Tiberto da Reggio.

¹ Cette remarque avait déjà été faite par Erbach de Fuerstenau, *art. cité*, p. 3 et 4. Il parle, en dehors de Jacobinus, de : « tre o quattro manipiù debole ».

² Faute d'une semblable discrimination, on porte sur l'infortuné Ja-

Il est évident que c'était un chef d'atelier de miniature ou même d'édition, car les deux vers cités sont de la même écriture que le reste du manuscrit, ce qui tend à faire croire que l'ensemble du volume, texte comme décoration, a été exécuté sous ses yeux. Treize miniatures, qui comprennent les plus importantes, sont de la même main, elles révèlent une personnalité très marquée et nettement au-dessus des autres. Peut-être n'est-il pas trop téméraire d'en faire honneur à Jacobinus.

Ce sont les n^{os} 1, 2, 5, 6, 16 (fig. 6), 17, 23, 24 (fig. 8), 27, 28 (avec un peu d'hésitation), 29, 30, 34 et 38. Les fonds sont toujours semblables : un quadrillage losangé, or, enserrant de petits losanges pourpres semés de fleurs à quatre pétales bleus, avec un cœur et quatre étamines roses¹. Ce fond est cerné d'un gros trait mauve; mais le cadre est rarement respecté, parfois tout un décor, qui se détache alors sur le blanc du parchemin, s'échappe dans les marges : des rochers, des arbres, fontaines (n^{os} 16, 27); le plus souvent ce sont des personnages qui débordent et envahissent les marges, les remplissant au n^o 24 d'une pyramide de combattants (fig. 6). Parfois, quand la miniature est près du haut d'une colonne, l'illustration va se répandre dans la marge supérieure, entre la glose et le texte, en en cernant ainsi le début, remplissant même les interlignes².

Ce désir de mouvement, d'élargissement, qui fait éclater les cadres, se traduit aussi dans la composition. Il arrive souvent que Jacobinus se borne à reproduire les schèmes traditionnels³; mais il compose aussi d'une façon ingénieuse et nouvelle, plaçant à l'une des extrémités de la miniature, au lieu de le figurer au centre, le personnage ou la scène principale⁴. Le même esprit se manifeste encore dans des

cobinus des jugements aussi sévères et aussi injustifiés que celui de P. d'Ancona, *La miniature italienne*, p. 30.

¹ Ces fonds sont inspirés des manuscrits français. Cf. *infra*, p. 241.

² N^{os} 2, 24 (fig. 6).

³ N^{os} 5, 17, 28.

⁴ N^{os} 16, 24, 27.

scènes pittoresques et réalistes comme le banquet du n° 38 ou dans des mouvements violents comme l'assassinat du n° 16 (fig. 8) ou la bataille furibonde du n° 24, scènes traitées généralement d'une manière froide et inerte que l'on retrouve chez un collaborateur de Jacobinus au n° 11.

Pour augmenter encore le pittoresque et briser davantage le cadre rectangulaire, Jacobinus dans presque toutes ses enluminures fait fuser dans les angles, sur les côtés, des palmes, des arbres taillés en boule, en trèfle ou en fleur de lance avec de petits fruits rouges. Ou bien, pour avoir plus de place, il annexe à son sujet la lettrine, comme au n° 38, où l'F initialenserre une scène empruntée au texte, qui n'a pas trouvé place dans la miniature, et un personnage de la scène supérieure, descendant dans la marge, relie entre elles les deux compositions. Un autre détail est presque la signature de Jacobinus, on le rencontre dans presque toutes ses œuvres; ce sont les plis inférieurs de ses draperies terminés par des dentelures, des crépelures comme des houques à l'écrevisse.

Sa palette n'a rien de très remarquable; elle est plus foncée et plus énergique cependant que celle de son atelier, elle évite les couleurs sirupeuses et fades et cherche à différencier les visages avec des briques et des verts parfois trop appuyés.

Cet art, assez personnel cependant, en conservant certains traits d'origine française¹, est surtout soumis à l'influence byzantine; la grande miniature qui sert de frontispice est tellement byzantine dans sa composition comme dans ses détails qu'elle semble une mosaïque grecque descendue de son mur ou quelque feuillet d'évangélaire oriental. Les scènes violentes et mouvementées, déjà signalées, doivent beaucoup de leurs qualités à une influence byzantine; enfin cette influence se fait encore sentir dans maints détails, types de vieillards et de femmes, architectures, équipement des soldats, etc.

¹ Les fonds décrits *supra*, p. 240, sont d'origine française; on en rencontre de semblables dans le beau Décret, Paris, Bibl. nat., ms. lat. 3898.

Il est un élève ou un collaborateur de Jacobinus dont la manière est tellement orientale que l'on peut se demander s'il n'a pas appris son métier ou tout au moins travaillé dans quelque atelier grec. C'est l'auteur des miniatures 33, 35 (fig. 7) et 39. Les fonds d'or, les cadres d'architecture ocres, la finesse du dessin des visages et des draperies, la matité du coloris et la composition extrêmement savante donnent à ces trois miniatures un caractère tout particulier, dans un ensemble comme le Vat. lat. 1375.

Un autre collaborateur, au dessin raide et gauche, qui a adopté les fonds de Jacobinus, mais qui est beaucoup plus respectueux de la composition habituelle, est resté fidèle à la tradition indigène, où apparaît nettement la descendance des œuvres carolingiennes et othonniennes, bien qu'avec une palette plus vive et plus contrastée. Il a copié sur ces modèles l'équipement de ses soldats et divers accessoires, il est l'auteur des miniatures 4, 8, 10 et 14.

En dehors de Jacobinus, la grande part de l'illustration revient à un de ses collaborateurs qui a subi son influence sans différer beaucoup de l'honnête moyenne de ses contemporains. C'est lui qui a enluminé les n^{os} 3, 7, 9, 13, 19, 20, 24, 22, 31, 32, 36 et 37. Son art, qui ne révèle qu'une personnalité de second ordre, n'offre guère de particularités dignes de remarque.

L'iconographie de ce manuscrit est assez peu intéressante. Le plus souvent les différents enlumineurs se bornent à reproduire les thèmes traditionnels, étudiés dans les manuscrits précédents¹. Plusieurs fois il leur est arrivé de composer des vignettes passe-partout, sans aucun effort pour adapter l'illustration au texte, et cela même pour des passages où la tradition fournissait un modèle².

¹ N^{os} 4, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 23, 28, 29, 31, 33, 34. Au n^o 20, l'enlumineur a fait figurer, on ne sait pourquoi, la prise d'habit d'un enfant.

² N^{os} 3, 5, 8, 13, 19, 22, 25, 26, 36, 37. Au n^o 36 (cause xxxiv), le miniaturiste n'a pas fait figurer le prisonnier dans une tour, représentation que contenaient presque tous les manuscrits précédemment étudiés.

La personnalité même de Jacobinus n'a pas apporté grand'chose de nouveau dans l'interprétation picturale du texte. Il lui est même arrivé de commettre d'étranges erreurs : au n° 2, là où habituellement le père de l'enfant mis au couvent recevait une bourse¹, c'est un livre qui lui est donné. Au n° 24, la miniature est du reste d'un très beau



FIG. 7. — LA PRÉDICATION.

(Vat. lat. 1375, fol. 285.)

mouvement, l'évêque que l'on voit habituellement, suivant le texte, figurer parmi les combattants a disparu.

Le frontispice² est aussi intéressant par le style que par l'idée qui l'a inspiré. Au centre le Christ, imberbe, est assis sur un large trône, derrière lequel se tiennent debout quatre anges sans ailes. Deux d'entre eux, vêtus de tuniques rouges sur lesquelles se croisent de larges baudriers de pierreries à la mode byzantine, portent des lances et de petits boucliers ronds, dorés, sur lesquels on lit $\overline{\text{IXC}}$ et $\overline{\text{XCS}}$. Sur les genoux du Christ, un livre ouvert; à droite et à gauche, prosternés, le pape et l'empereur reçoivent du Christ un livre. Puis, de chaque côté, le pape et l'empereur debout remettent à des personnages, ecclésiastiques et laïcs, le livre qu'ils ont reçu du Christ. Dans cette

¹ On sait que cette interprétation est elle-même erronée, *supra*, p. 224.

² Cf. une photographie dans Toesca, *ouvr. cité*, t. II, fig. 757.

page, toute pleine de réminiscences byzantines, Jacobinus a concentré les idées éparses dans les manuscrits étudiés précédemment; nous voyons le genre humain symbolisé par ses deux chefs recevant du Christ lui-même leur mission souveraine. Ces deux chefs, pontife et César, sont égaux et indépendants, ils n'ont de compte à rendre qu'au créateur. C'est la doctrine qui s'imposa après la défaite de Boniface VIII¹.

Au n° 6, Jacobinus a serré de plus près que l'on n'avait fait dans les manuscrits déjà vus le texte de la cause v, où il est question de lettres diffamatoires : dans le compartiment de droite de la miniature il y a un moine dictant une lettre à un personnage assis. Au n° 27, il a supprimé le pont sur lequel s'assied habituellement le prêtre sorcier²; ce dernier fait maintenant ses incantations dans un jardin orné d'arbres et de fontaines, borné par des rochers; le coupable est lui-même installé sur un rocher, armé de la baguette magique. C'est dans un cadre semblable que le prêtre débauché commet son homicide au n° 16 (cause xv). On a vu³ comment Jacobinus avait su animer la scène qui illustre la cause xxxvi. Le même effort vers le pittoresque se retrouve au n° 30, où la femme noble recevant le messenger⁴ est entourée de deux suivantes qui semblent des saintes byzantines. L'artiste étudié plus haut⁵, dont le style est si fortement imprégné d'influences orientales, a illustré le *de penitentia* (n° 35) d'une scène de prédication (fig. 7) et le *de consecratione* d'un prêtre à l'élévation (n° 39).

Le ms. Vat. lat. 1366⁶ est lui aussi déjà connu⁷. Voici, pour la

¹ Il serait oiseux et trop facile de multiplier les citations venant à l'appui de cette idée, alors banale.

² Cause xxvi; cf. *supra*, p. 234.

³ *Supra*, p. 241.

⁴ *Supra*, p. 235, l'explication de cette scène.

⁵ P. 242.

⁶ Décret de Gratien avec la glose ordinaire, 340 feuillets parch., plus 2 de garde, 480 × 290 millim.

⁷ Venturi, *Storia*, V, p. 1011, et surtout Lisetta Giaccio, *Appunti in-*

première fois, la liste des miniatures de ce manuscrit qui est demeuré inachevé :

1. Fol. 1, prima pars Decreti. — 2. Fol. 76, secunda pars, causa i. — 3. Fol. 97, causa ii. — 4. Fol. 114 v^o, causa iii. — 5. Fol. 122 v^o, causa iv. — 6. Fol. 125, causa v. — 7. Fol. 127 v^o, causa vi. — 8. Fol. 130 v^o,

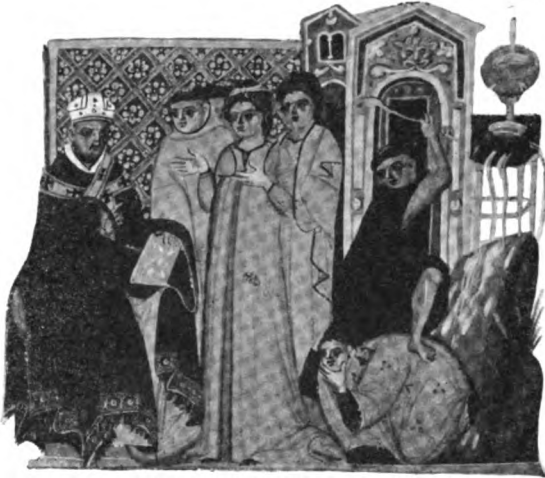


FIG. 8. — UN PRÊTRE ASSASSIN EST CITÉ EN JUSTICE.

(Vat. lat. 1375, fol. 117.)

causa vii. — 9. Fol. 135 v^o, causa viii. — 10. Fol. 138 v^o, causa ix. — 11. Fol. 141 v^o, causa x. — 12. Fol. 144 v^o, causa xi. — 13. Fol. 154 v^o, causa xii. — 14. Fol. 177, causa xvi. — 15. Fol. 191, causa xvii. — 16. Fol. 194 v^o, causa xviii. — 17. Fol. 198, causa xx. — 18. Fol. 277, *de penitentia*.

Ce manuscrit était communément attribué au fameux miniaturiste Nicolò di Giacomo², quand M^{lle} L. Ciaccio, étudiant un groupe de manuscrits que l'on pensait dus à ce maître, crut devoir les restituer

torno alla miniatura bolognese del secolo XIV, Pseudo-Nicolò e Nicolò di Giacomo dans *Arte*, X, 1907, p. 104-115, et Erbach de Fuerstenau, *art. cité*, dans *Arte*, XIV, 1911, p. 10 et 11.

¹ Cette miniature mesure 195 × 140 millim., les n^{os} 3 et 18 ont des dimensions analogues, les autres sont beaucoup plus réduites.

² Sur le fameux enlumineur bolognaise dont la longue existence fut extraordinairement féconde, outre les ouvrages généraux de Venturi, de

à un peintre inconnu contemporain des premières années de Nicolo, mais appartenant à une génération un peu antérieure. Cette opinion fut adoptée par Erbach de Fuerstenau et les critiques qui ont suivi.

Un examen même superficiel du Vat. lat. 1366 montre que les miniatures qu'il contient sont dues à plusieurs artistes; c'est là un point sur lequel il convient d'insister¹.

La miniature n° 5, d'une barbarie enfantine, ne peut être rapprochée d'aucune autre. Elle se caractérise, en dehors de la grossièreté du dessin et de la tonalité acide et désagréable, par un fond lie de vin à carrelages losangés, dernier reste de l'influence française, que l'on ne rencontre que là. Une autre miniature aussi mauvaise, n° 8, ne ressemble, ni de près ni de loin, à aucune autre. Des fonds d'or, un dessin trop simplifié mais assez correct, des personnages assez vivants et la même palette claire et peu variée permettent d'attribuer à la même main les miniatures n°s 4, 5 et 9.

Des fonds mauve clair ou violet brun avec des rinceaux maigres aux volutes déprimées, combinés parfois avec de simples fonds d'or, des personnages au dessin schématique, un coloris acide avec abus de rouges et de bleus crus se rencontrent dans les n°s 12, 10, 11, 12 et 13.

Toesca, de P. d'Ancona : F. Malaguzzi-Venturi, *I codici miniati di Nicolo di Giacomo da Bologna*, dans *Atti e Mem. della R. Deput. di stor. patria per... di Romagna*, série III, t. XI, 1892, p. 120; d'Ancona, *Di alcune opere inedite di Nicolo di Giacomo da Bologna*, dans *Bibliofilia*, XIV, p. 281-284; R. Bruck, *Miniature di Nicolo di Giacomo da Bologna nel codice Decretum Gratiani della Bibl. Un. di Jena*, dans *Bibliofilia*, XXIX, p. 283-298.

¹ Il n'a été qu'à peine indiqué par M^{lle} Caccio, *art. citée*, p. 112. E. de Fuerstenau est plus explicite : « Pareeche mani furono occupate ad ornare detto manoscritto. Su tutti i fogli si può scorgere l'influenza del miniatore [Pseudo- Nicolo]. Tutt' al più gli potrebbe essere dovuta la miniatura iniziale del capitolo II, insieme con otto pitture più piccole. » *Art. citée*, p. 11 et 12. Nous n'admettons pas entièrement cette manière de voir.

² Cette miniature, dont les tons sont très passés, ne saurait être attribuée à un maître comme semble le faire, p. 110, L. Caccio. E. de Fuerstenau la lui refuse, p. 11.



Digitized by Google

Les miniatures qui restent, c'est-à-dire les deux grandes compositions n^{os} 2 et 18 (planche), ainsi que les n^{os} 3, 7, 14, 15, 16, 17, peuvent être attribués au miniaturiste que M^{lle} Ciaccio appelle le « Pseudo-Niccolo » et sur l'art duquel il est inutile de s'étendre après son étude et celle d'E. de Fuerstenau.

L'iconographie de ce manuscrit, bien que plus de la moitié des miniatures qu'il devait comporter n'ait pas été exécutée, n'en est pas le moindre intérêt. Sans doute bon nombre de scènes étaient déjà fixées par la tradition et les illustrateurs du Vat. lat. 1366 n'ont fait que les reproduire¹. Mais dans la plupart des cas il leur est arrivé d'enrichir le répertoire habituel de trouvailles souvent heureuses, en tendant à se conformer plus étroitement aux indications du texte.

L'idée qui a inspiré l'auteur du frontispice est la même que celle qui avait guidé Jacobinus dans le Vat. lat. 1375; dans le Vat. lat. 1366, au centre de la composition trône le Christ environné d'anges, tout en haut une paire d'anges soutiennent au-dessus de sa tête une couronne double qui est, sans doute, la tiare, un peu plus bas une autre paire supporte, toujours au-dessus de la tête du Christ, une couronne royale. Un ange à droite du Christ met un livre dans sa main tendue, un autre, à sa gauche, lui remet un glaive. Aux pieds du Christ sont prosternés, à sa droite le pape à qui deux anges remettent la tiare et le livre, à sa gauche l'empereur qui reçoit de deux autres anges la couronne et le glaive. À droite de la composition, un palais d'où sortent des chevaliers qui rejoignent des laïcs agenouillés à la suite de l'empereur; à gauche, une scène analogue, mais avec une église et des ecclésiastiques.

L'auteur du n^o 6 est arrivé à représenter presque tout le contenu du début de la cause v². Au centre de la composition on voit le pape,

¹ N^{os} 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 16.

² Cause v : *In infamiam ejusdam episcopi chartula accusationis occulte conscribitur, tandem accusator procedit in publicum. Episcopus autem semel litteris evocatus, causae suae die statuta adesse non valens, per procuratorem judici se presentavit.*

qui est toujours pour les miniaturistes le juge par excellence ; à gauche, l'accusateur précédé de son procureur qui remet un libelle au pape ; à droite, c'est le procureur de l'évêque porteur d'un libelle contradictoire. Enfin tout à droite l'évêque, le front soucieux, reçoit les conseils d'un moine, et tout à gauche l'*occulta conscriptio* : un moine obèse, à l'hypocrite visage, dicte une lettre à un scribe. La grande médiocrité de facture des n° 10 et 11 ne doit pas faire négliger l'effort iconographique qui se manifeste dans ces deux miniatures. Au n° 10, on voit l'archevêque excommunié dont parle la cause ix¹ ordonner un clerc, assisté par divers personnages ; à droite, le chapelain de son suffragant est arraché de son église par deux clercs ; au n° 11, le miniaturiste ajoute à la scène telle qu'on la représente habituellement un château avec son pont-levis qui rappelle le *laïcus* du texte².

Mais c'est surtout dans les œuvres attribuables au prétendu Pseudo-Nicolo que se manifeste l'enrichissement de l'iconographie, et cela à la fois par le modelé des physionomies qui, cessant désormais, par le génie de l'artiste, de se ressembler toutes entre elles, lui fournit un nouveau moyen d'expression, par une recherche constante d'effets pittoresques, par une fidélité toujours plus grande au texte. L'augmentation de la valeur expressive des figures est déjà sensible dans une œuvre comme le n° 6, où l'artiste s'est efforcé de donner un air préoccupé à l'évêque accusé et de marquer des stigmates de la bassesse morale le visage du moine faussaire ; elle se remarque encore plus dans les œuvres du Pseudo-Nicolo. Au n° 2, il a renoncé à la scène de la bourse³, mais il réussit à donner, à l'aide de nez crochus, de barbes négligées, de mâchoires étroites et prolongées, un curieux air de rapacité à l'abbé simoniaque et à ses moines. Ici l'illustration,

¹ Cause ix : *Sententia excommunicationis notatus quidam archiepiscopus aliquot clericos alterius metropolitani ordinavit; quemdam capellannum sui suffraganei, illo inconsulto, deposuit.*

² *Supra*, p. 234.

³ Cause i. Cf. *supra*, p. 224.

pour représenter les passions humaines, cesse de s'adresser au symbole et les marque directement sur les visages.

Les n° 14 et 15 sont conçus suivant les données traditionnelles, mais avec une recherche du pittoresque qui les transfigure. Au n° 14¹, on voit au centre l'église avec son campanile muni d'une cloche, son



FIG. 9. — LA VRAIE VOCATION ET LA VOCATION FORCÉE.
(Vat. lat. 1366, fol. 198.)

autel chargé d'un livre et d'un calice ; à droite, l'abbé assis, désignant du doigt son église, parle avec trois moines ; à gauche, d'un geste très vivant il accueille un moine qui sort de l'église. Aucun cadre, aucune cloison architecturale ne vient couper ce tableau où les deux scènes s'harmonisent parfaitement en un même ensemble. Au n° 15², dans la partie droite, nous voyons s'ouvrir la chambre du prêtre

¹ Cause xvi. Cf. *supra*, p. 224.

² Cause xvii. Cf. *supra*, p. 224.

malade; vêtu de rouge, il est étendu dans son lit, deux moines lui passent l'habit monastique, tandis que près de la fenêtre un médecin mire des urines dans une fiole de verre, au chevet du lit un clerc mange sa soupe en soufflant dessus pour la refroidir¹.

Plus importantes encore sont les deux grandes miniatures n^{os} 3 et 18 et la petite scène n^o 17. Le n^o 3 illustre véritablement pour la première fois la cause n² : le pape, considéré comme juge, trône au centre de la composition, à sa droite et à sa gauche, dans des espèces de stalles³, siègent des cardinaux et d'autres dignitaires; à droite se tient l'évêque accusé; devant le pape tous les accusateurs énumérés par le texte : un laïc, deux moines, un sous-diacre, deux diacres. Le n^o 17 essaie de retracer dans un seul tableau les deux épisodes séparés par de longues années narrés au début de la cause xx⁴ (fig. 9) : à gauche se détache une église avec son campanile; de cette église sort par la droite, en désignant du doigt sa cuculle abandonnée au pied d'une colonne, un adolescent, c'est l'*invitus*. Une religieuse — erreur bizarre du peintre, au lieu d'un moine — le regarde s'éloigner. Trois autres religieuses revêtent de l'habit monastique un jeune homme qui joint les mains d'un grand air de componction, c'est le *spontaneus*. A l'extrémité droite un groupe de parents; la mère assise

¹ Cette pittoresque scène a déjà été signalée par L. Ciaccio, *art. cit.*, p. 111.

² *Supra*, p. 223. *Quidam episcopus delapsu carnis a laico impetitur, duo monachi, unus subdiaconus et duo levitae adversus ipsum testimonium ferunt.*

³ Ces stalles — on en retrouve de semblables au n^o 16 — sont comme toutes les architectures du Pseudo-Nicolo du style gothique italien, il y a là une recherche de réalisme particulièrement sensible, parce que l'artiste renonce définitivement aux architectures compliquées chères à la tradition byzantine. Cf. les très justes remarques d'E. de Fuerstenau, *art. cit.*, p. 10.

⁴ *Duo pueritiae annos agentes a parentibus monasterio traditi sunt; unus invitus, alter spontaneus cucullam induit. Ad annos pubertatis venientes, invitus ad secularem miliciam redit, spontaneus monasterium districtius petit.* Cf. *supra*, p. 229.

montre le couvent à un très jeune enfant, auquel une religieuse tend la cuculle, mais lui, d'un geste de refus tournant le dos au cloître, cherche à se réfugier dans les bras de sa mère. C'est le rappel sommaire du début du texte, dont la conclusion est représentée au centre et à gauche.

Dans les manuscrits précédemment étudiés, le traité de *Penitentia* est illustré de petites figures symbolisant la confession, ou la prédication, ou la prière¹. Le Pseudo-Nicolo a voulu tout réunir dans une grande composition — n° 18 — qui est sans doute la plus intéressante du volume, en y ajoutant encore les œuvres de pénitence. On ne distingue pas tout cela au premier abord dans cette page grouillante et pittoresque où l'artiste a évité systématiquement le cloisonnement des motifs (planche).

Au centre, une église avec un campanile que survolent deux anges, dans cette église un autel avec un calice², un personnage en prière est prosterné sur l'autel tandis que, par le côté gauche, entre dans l'église un groupe de pèlerins. A côté du pèlerinage, une autre œuvre de pénitence, deux hommes agenouillés en dehors de l'église flagellent leur dos nu. Sur la façade, dans une chaire, un moine prêche devant un roi, des religieux, des femmes.

A gauche, au sommet, une cabane couverte de chaume construite sur un haut rocher, un corbeau se perche sur le toit, à l'intérieur devant un autel un vieillard déguenillé lit un gros volume, un cerf poursuivi par un chien s'y réfugie. Sur un des montants, un gros clou porte un panier suspendu à une grosse corde. Ce vieillard est sans doute saint Paul ermite. Au bas de la composition un moine confesse une jeune nonne agenouillée.

A droite, une grotte, sur le seuil un vieillard s'entretient avec un

¹ *Supra*, p. 244.

² A côté du calice on voit sur la nappe blanche de l'autel un objet qui est sans doute une relique qu'après quelques recherches infructueuses j'ai dû renoncer à identifier.

ange, un petit lion est étendu à ses pieds. A ces attributs on peut reconnaître saint Jérôme qui, avec saint Paul ermite, est un modèle de vraie pénitence. Au-dessus de la grotte, un petit bosquet où joue un lièvre égaye l'angle de la composition. Au-dessous, un moine frappe d'un bâton terminé par plusieurs mèches de fouet une femme agenouillée, à côté un clerc confesse un vieillard.

Cette page confuse, qui s'éclaire ainsi à la lumière du texte, montre avec quel soin le miniaturiste a su adapter son art à son rôle d'illustration.

L'ornementation du Pal. lat. 623¹ est très incomplète. Seules les miniatures suivantes ont été exécutées :

1. Fol. 1, prima pars Decreti². — 2. Fol. 104, secunda pars, causa II. — 3. Fol. 291, de *penitentia*. — 4. Fol. 333 v^o, tertia pars, de *consecratione*.

Venturi³ considère ce manuscrit comme antérieur à Nicolo di Giacomo, il est au plus tard contemporain de la jeunesse du maître. Ces grandes miniatures sont assez dans la manière du soi-disant Pseudo-Nicolo⁴. Elles sont à la fois meilleures et moins bonnes. La composition est sans doute plus large et plus aisée, elles sont plus lisibles, moins encombrées; chacune constitue un tableau assez savant. Les personnages, plus grands, sont traités d'une manière plus souple, les vêtements, le décor sont plus conformes à la vérité contemporaine de l'auteur⁵.

¹ Description dans H. Stevenson, *Codices Palatini latini Bibliothecae Vaticanae descripti*, Rome, 1886, in-8°, t. I, p. 224.

² 193 × 123 millimètres. Les trois autres miniatures ont des dimensions analogues.

³ *Storia*, t. V, p. 1015, note.

⁴ Les fonds sont souvent grenat foncé avec de grands ramages d'or comme chez le Pseudo-Nicolo, mais on trouve aussi souvent de simples fonds d'or, n^o 1, partie inférieure; 2, partie gauche; 3.

⁵ Dans tous les manuscrits que nous avons examinés jusqu'ici, les costumes et les accessoires sont de la plus grande fantaisie, l'artiste les a empruntés soit aux modèles qu'il copiait, soit, le plus souvent, simplement à son imagination. Ce n'est qu'à une époque tardive, dans le cours du xiv^e siècle, que l'on peut demander aux miniatures bolonaises des rensei-

Mais le dessin est très médiocre, les figures toutes semblables entre elles, plates et vulgaires, n'ont aucune vie, aucun pittoresque. La couleur est désagréable : c'est l'habituelle palette bolonaise aux tons aigres et criards, vite et négligemment posée.

Telle qu'elle est avec ses défauts et ses qualités, cette œuvre nous montre le début d'un stade nouveau de la miniature bolonaise; cet art s'est débarrassé, en les absorbant et en les assimilant, des influences étrangères. Il apparaît désormais homogène et véritablement constitué.

Le frontispice n° 1 s'inspire toujours de l'idée du Christ remettant les deux pouvoirs au pape et à l'empereur, en l'exprimant d'une façon nouvelle. La miniature est à deux registres, dans le registre supérieur le Christ trône assis entre deux anges et six saints. Une bande de nuages bleus surmonte le second registre, où l'on voit le Christ assis entre deux anges qui remettent un livre au pape agenouillé, à gauche, et un glaive à l'empereur agenouillé, à droite. Le pape est suivi d'un cardinal, d'un évêque et d'un moine; l'empereur, de trois chevaliers et d'un magistrat. Le n° 2 n'a aucun rapport avec le texte qu'il est censé illustrer¹. Le n° 3 représente dans un même cadre la prière, la prédication et la confession, le n° 4 la consécration d'une église par un évêque.

Le ms. Urb. lat. 161² est sans doute l'œuvre d'un contemporain de Nicolo di Giacomo, on peut le dater de la seconde moitié du

gnements sur le costume et les mœurs, comme l'a fait Fed. Hermanin, *Di alcune miniature della Bibliotheca Vaticana con scene dell' antico studio bolognese nel trecento*, dans *Vita d'arte*, I, 1908, p. 108-120.

¹ A droite et à gauche, se faisant face, deux personnages assis reçoivent un livre des mains de deux évêques agenouillés devant eux. Une frise de personnages, placée un peu plus bas, réunit les deux scènes.

² Description dans Cos. Stornajolo, *Codices urbinates latini*, t. I, p. 167; catalogue et description des miniatures, p. 549-552. Ce catalogue est suffisamment détaillé pour qu'il soit inutile d'en insérer un dans cet article; on n'aura qu'à s'y reporter. Ce manuscrit est signalé dans R. S. Mylne, *ouvr. cité*, p. 171.

xiv^e siècle¹. Contrairement à ce que l'on a rencontré précédemment, il est l'œuvre d'un seul et même artiste. Bien des détails rappellent le Pseudo-Nicolo², mais ce manuscrit est d'un ~~art~~ ^{art} nettement plus avancé et plus sûr de lui-même³. Les cadres architecturaux ont disparu. La composition est en grand progrès, l'artiste évite manifestement la monotone composition à figure trônante centrale; quand il l'adopte, il cherche à l'animer par la diversité d'attitudes des personnages. Quand il représente plusieurs scènes dans la même miniature il n'y a plus qu'exceptionnellement de cloisons pour les séparer.

L'iconographie est en général l'iconographie habituelle, bien que parfois étrangement modifiée. En tête de la cause xii^e se trouve une miniature qui illustrerait beaucoup mieux la cause vii, par exemple: dans la chambre du malade on retrouve le médecin mirant des urines. C'est une scène de rue avec une église, une maison, une boutique avec un marchand qui précède la cause xiii^e. L'évêque parjure de la cause xxii est remplacé⁶ par un clerc. L'évêque hérétique que l'on voit habituellement en tête de la cause xxiii exhorter les siens au massacre des orthodoxes y prend ici personnellement part. L'épée à la main, mitre en tête et sa chape passée sur l'armure complète⁷.

Il arrive cependant que le miniaturiste modifie la tradition dans

¹ On ne saurait en tout cas descendre jusqu'au xv^e siècle comme le fait Stornajolo, *ouvr. cité*, p. 167.

² Deux fois, dans les grandes miniatures des fol. 1 et 107, on rencontre les fonds grenat à ramages d'or chers au Pseudo-Nicolo; partout ailleurs, fonds d'or.

³ Il est un peu sévère de qualifier ces peintures, comme Stornajolo, *ouvr. cité*, p. 167, de médiocres.

⁴ Fol. 166. Dans une autre chambre de malade, fol. 202 v^o, cause xvii, figure une chaise percée.

⁵ Fol. 175 v^o; *supra*, p. 228.

⁶ Fol. 214 v^o.

⁷ Fol. 222. La miniature, fol. 209, qui précède la cause xix, n'a guère de rapports avec le texte. Il n'y a pas plus de vérité dans la miniature du fol. 276, cause xxix.

le sens d'une plus grande exactitude. En tête de la cause xxviii il fait figurer le baptême de l'*infidelis* dont il est question dans le texte¹, comme la femme morte dans son cercueil du fol. 329 verso rappelle le *quidam mortua uxore* de la cause xxxv².

Le frontispice se conforme à l'idée traditionnelle. Dans le registre supérieur le Christ trône entouré de saintes et de saints, parmi lesquels saint Pierre, saint Paul et saint Jean. En bas des anges imposent



FIG. 10. — LA PRÉDICATION.

LA PRIÈRE AUX SAINTS CHARLEMAGNE, ROLAND ET OLIVIER.

(Urb. lat. 161, fol. 291.)

la tiare au pape, la couronne à l'empereur. Les deux autres grandes miniatures, au contraire, celles qui précèdent la cause ii et le *de penitentia*, diffèrent de tout ce que l'on a rencontré jusqu'ici.

En tête de la cause ii l'artiste a peint l'enfant Jésus discutant avec les docteurs. C'est une belle composition où les fonds et les stalles d'architecture rappellent le faire du Pseudo-Nicolo; on sent une recherche du pittoresque dans l'expression des physionomies presque caricaturales, dans des motifs comme celui du docteur, qui, au centre, extrait des livres d'une armoire, ou cet autre docteur, à gauche, qui

¹ Fol. 272 v°.

² Fol. 107 et 291.

de dépit jette par terre son livre. Mais on ne voit pas ce que vient faire ici un pareil sujet¹.

De même, la miniature qui précède² le traité de *Penitentia* sort de l'iconographie habituelle. Cette grande composition (fig. 10) se divise en deux parties. Dans celle de gauche, un évêque prêche devant des personnages assis ou debout autour de la chaire; cette scène est banale ainsi que la confession peinte dans la lettrine. Plus intéressante est la façon dont l'auteur a symbolisé la prière : dans un cadre semblable à celui d'un tableau d'autel un personnage à genoux prie devant trois saints dont les nimbes, très effacés pour les saints situés sur les côtés, sont encore visibles. Le saint placé au centre est revêtu d'un costume militaire, cuirasse, jupon de lanières, manteau, sur son bouclier s'enlève en noir l'aigle impérial, il est barbu et sa tête est ceinte de la couronne. Les deux autres saints vêtus de la même façon portent tous deux la palme du martyr, sans autre emblème. Il faut certainement voir là Charlemagne, patron des études, entouré de Roland et d'Olivier. Les représentations de ces héros sous la figure de saints sont tellement rares que cette miniature prend un intérêt exceptionnel.

Un travail comme celui-ci n'a pas besoin de conclusions. Il a seulement pour but d'exhumer et de classer des matériaux pour ceux qui voudront tenter des synthèses. Il paraît bon cependant d'insister sur quelques points qui se dégagent avec une force particulière des recherches précédentes.

Et d'abord la grande complexité non seulement des origines, mais même des débuts de la miniature bolonaise. Avant que fussent venues les fortes personnalités qui surent les assimiler et les fondre pour former un art véritablement original, le plus confus lacs d'influences qu'il soit possible d'imaginer vint s'exercer sur cet art en formation. Pendant le cours même de son évolution reparaissent des influences qui semblaient mortes depuis longtemps, alors que d'autres en pleine force s'évanouissent brusquement.

¹ Il n'y a que la lettrine — où l'on voit un évêque embrasser une jeune femme — qui rappelle le texte.

² Fol. 291.

Le caractère industriel de la production des manuscrits à Bologne n'a pas été remarqué autant qu'il convient. Presque tous les manuscrits étudiés dans ce travail sont dus à plusieurs artistes; pour certains ce sont de véritables équipes qui les ont enluminés. D'une part, cela rend impossible pour ainsi dire les recherches d'attributions et, d'autre part, il est vain de tracer une évolution continue et logique qui ne peut exister dans de pareilles conditions. Les conditions économiques dans lesquelles s'est trouvé à Bologne le commerce des livres peuvent peut-être rendre compte et de cette production bigarrée et même des diversités d'influences déjà signalées. La librairie a dû soudain faire face à une demande énorme que les ateliers locaux étaient incapables de satisfaire, on aura dû faire appel à des artistes de toute provenance. Cette hypothèse permettrait d'expliquer certaines des œuvres vraiment étonnantes rencontrées plus haut.

Quant au caractère de l'illustration, on a vu que les miniatures qui n'ont constitué d'abord qu'un élément de la *décoration* ont pris de plus en plus un caractère d'*illustration*¹. Il n'était nullement question d'éclairer le texte, puisque sans ce texte lui-même il serait souvent impossible de comprendre la peinture, mais simplement de rendre plus précieux le manuscrit en lui donnant un élément artistique le plus en rapport possible avec son contenu. Et il est intéressant de voir se constituer en dehors de tout modèle antique ou oriental — ce qui avait lieu au contraire pour la Bible — une illustration d'un ouvrage aussi abstrait que le Décret de Gratien. Il y a là un effort iconographique qui méritait d'être relevé.

FÉLIX OLIVIER-MARTIN.

¹ Il faut lire, sur un effort iconographique du même ordre, l'illustration du *Miroir de Saxe*, les beaux travaux de K. von Amira, *Die Genealogie der Bilderhandschriften des Sachsenspiegels*, dans *Abhand. der Kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften, philol. Klasse*, XXII, 1902, p. 325-385, et sa publication du manuscrit de Dresde, déjà citée. Cf. aussi Des Marez, *De l'illustration des manuscrits juridiques à propos d'une publication récente*, dans *Nouv. Rev. hist. de droit*, XXVIII, 1904, p. 371-381.

LES ERMITES DE SAINT-AUGUSTIN

AMIS DE PÉTRARQUE

Parmi les ordres religieux qui existaient au ^{xiv}^e siècle, celui des Ermites de Saint-Augustin a fourni un très grand nombre de représentants notables dans l'histoire littéraire des controverses politiques et théologiques de cette époque. Il formait un rameau tardif de l'*Ordo sancti Augustini*, c'est-à-dire des religions observant la règle de saint Augustin. Ses origines avaient été modestes. Il résultait de l'union de petites communautés locales réalisée le 9 avril 1256 par le pape Alexandre IV ¹. Le chroniqueur franciscain Salimbene nous a tracé avec sa verve habituelle le tableau des Ermites de Saint-Augustin de cette époque. Ces religieux se signalaient alors surtout par des discussions sur la forme de leur habit et cherchaient à copier les frères Mineurs ².

Mais bien vite l'Ordre sut acquérir du prestige : il s'adonna aux études et s'y distingua. Gilles de Rome, plus tard prieur général, puis archevêque de Bourges, fut pour les Augustins ce que Thomas d'Aquin était pour les frères Prêcheurs, le docteur par excellence ³.

¹ Constitution *Licet ecclesie catholice* (n° 1301 dans les *Registres d'Alexandre IV* publiés pour l'École française de Rome par C. Bourel de la Roncière). Une édition critique de cette constitution a été donnée dans les *Analecta Augustiniana*, V (1913), p. 1-4.

² « ... fecerunt [Heremite] sibi fieri soleas sicut habent fratres Minores. Nam quicumque volunt novam regulam facere semper mendicant aliquid ab ordine beati Francisci, aut soleas, aut cordam, aut etiam habitum » (Salimbene, *Cronica*, dans *Monumenta Germaniæ historica, Scriptores*, t. XXXII, p. 254).

³ La doctrine de Gilles de Rome fut officiellement imposée à l'Ordre des Ermites de Saint-Augustin par le chapitre général qui se tint à Flo-

Une foule d'étudiants, s'inspirant de ses doctrines, s'instruisait dans les *studia* de l'Ordre. En 1287, quatre *studia* existaient en Italie : près de la Curie Romaine, à Padoue, à Bologne et à Naples¹. Mais le studium de Paris formait seul des *maîtres en théologie*. Les « docteurs de Paris » constituèrent l'élite intellectuelle de l'Ordre des Ermites.

Avec les titres universitaires, les Augustins eurent accès à l'épiscopat. La papauté les protégeait car elle trouvait en eux des défenseurs zélés de son autorité, des Jacques de Viterbe, des Augustin d'Ancône. Les marques de la bienveillance des princes ne manquèrent pas non plus : en France, celles de Philippe le Bel, à Naples, celles du roi Robert². Mais si la faveur du pape et des souverains est un témoignage de la réputation grandissante des Augustins, l'amitié des grands hommes pour cet Ordre en est un autre, et non des moins importants. Un poète illustre alors la cour d'Avignon et celle de Naples : c'était Pétrarque, le premier des humanistes. Les Ermites de Saint-Augustin peuvent s'enorgueillir d'avoir compté plusieurs de leurs membres parmi ses amis. Leurs noms se retrouvent souvent au cours de ces *Lettres familières, séniles et poétiques* qui sont un miroir si fidèle de la vie du chancre de Vaucluse.

Les nombreuses études sur Pétrarque n'ont peut-être pas mis suffisamment en lumière le fait suivant. Pétrarque, écrivant à des religieux, ne s'est pas adressé à des Dominicains, ni à des Franciscains, mais bien à des Ermites de Saint-Augustin. Il n'a pas semblé inutile de réunir ce que l'on a dit de chacun d'eux en y ajoutant des détails recueillis dans les Archives du Vatican et dans celles des Augus-

rence en mai 1287. Cf. Denifle et Chatelain, *Chartularium Universitatis Parisiensis*, t. II, n° 542, p. 40.

¹ Définition du chapitre général de Florence, *Analecta Augustiniana*, II (1908), p. 275.

² Un exposé plus étendu des débuts de l'Ordre des Ermites de Saint-Augustin a été donné dans les *Positions des thèses de l'École des chartes pour 1928*, sous le titre : *Les Ermites de Saint-Augustin au début du XIV^e siècle* ; Agostino Trionfo et ses doctrines politiques, chap. I-III.

tins. Ils sont là tout un groupe : Denis de Borgo-San-Sepolcro, Barthélemy d'Urbino, Luigi Marsili, Bonaventure de Padoue, et d'autres encore dont la renommée se rejoint dans l'amitié du poète. A côté des livres de sa bibliothèque, les amis de Pétrarque doivent être étudiés. Livres et amis forment un heureux diptyque. Plusieurs amitiés sont déjà connues¹. Jusqu'ici les Augustins ont été négligés. Il ne sont pourtant pas sans intérêt. A ces hommes de haute formation, Pétrarque doit beaucoup. C'est près des fils lointains du grand docteur d'Hippone que s'est façonnée sa spiritualité. Une partie de ses préférences littéraires s'explique aussi : saint Augustin est devenu et est demeuré son auteur de prédilection². Par là, par les Augustins par conséquent, Pétrarque, développant son génie naturel, a retrouvé l'antiquité et cultivé les humanités.

..

Le premier des Augustins avec lequel nous trouvons Pétrarque en relation est Denis de Borgo-San-Sepolcro. Né sans doute, en Toscane, dans la petite cité épiscopale de ce nom et religieux du couvent que les Ermites y possédaient, nous ne savons rien de ses premières années.

¹ Sur les amis de Pétrarque, outre les précieuses annotations de Fracassetti à la suite de son édition des *Lettres familières*, nous citerons : A. de Gubernatis, *Francesco Petrarca*, Milan, 1903, p. 168-186; M. Vattasso, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici*, Rome, 1904; Dom U. Berlière, *Un ami de Pétrarque : Louis Sanctus de Beeringhen*, Rome, 1905 (sur le même personnage, voir H. Cochin, *École fr. de Rome, Mélanges d'arch. et d'hist.*, t. XXXVIII (1918-1919), p. 3-32); C. Cochin, *Recherches sur Stefano Colonna*, dans *Revue d'hist. et de litt. relig.*, t. X (1905), p. 352-383 et 354-378; H. Cochin, *Un ami de Pétrarque, Lettres de Francesco Nelli à Pétrarque*, Paris, 1892; L. Mascetta-Caracci, *Barbato di Sulmone e suoi amici Barrili e Petrarca*, dans *Rassegna abruzzese di storia ed arte*, II (1898), p. 123-199; sans parler des nombreuses études sur l'amitié de Pétrarque et de Boccace.

² « Je pense qu'il [Pétrarque] n'en posséda aucun [auteur antique] plus parfaitement que saint Augustin. » H. Cochin, *Le frère de Pétrarque*, Paris, 1903, p. 240. Dans son introduction à la traduction des *Psaumes pénitentiels* de Pétrarque, le regretté H. Cochin dit aussi : « L'histoire religieuse de Pétrarque n'a jamais été écrite encore » (p. 14). La présente étude y apporte une contribution.

Une note placée à la fin d'un manuscrit d'un de ses ouvrages nous apprend qu'il lisait les *Sentences* à Paris pendant l'année scolaire 1317-1318¹. Denis dut donc devenir docteur vers 1323 ou 1324. Il demeura probablement à Paris. Son nom apparaît pour la première fois dans la liste des témoins apposée au bas d'un acte daté du 25 mars 1328². La même année, nous savons qu'il entretenait une correspondance avec le célèbre Giovanni Villani. Florence subissait alors les outrages de Castruccio Castracani. Louis de Bavière n'avait pas d'auxiliaire plus fidèle que cet insolent parvenu qu'il avait créé duc de Lucques et sénateur de Rome. Villani avait appris les attaques de Castruccio à Denis. Celui-ci répondit en prédisant la mort du tyran. Mais les événements semblèrent le contredire. Dans une autre lettre, Villani annonçait la victoire de Castruccio à Pistoie. La réponse fut la suivante : « Je te confirme ce que je t'ai écrit dans ma précédente, et si Dieu n'a pas changé son jugement et le cours des astres, je vois Castruccio mort et enterré. » Quand Villani reçut ce message, la prédiction s'était réalisée et il raconte comment il en fit part aussitôt aux prieurs de Florence³.

¹ Bibl. Amplon., ms. fol. 131, *Lectura super I Sent.*, « edita a fr. Dionysio de S. Sepulchro... quam finivit Parisius anno Domini MCCCXVII, xii die mensis Januarii ». Cité par Denifle et Chatelain, *Chartularium Univ. Paris.*, t. II, p. 502.

² Dans cet acte, Guillaume de Crémone, prieur général des Augustins, désigne des procureurs pour traiter avec l'abbé de S. Pietro-in-Ciel-d'Oro à Pavie. Denis est qualifié du titre de « magister sacre pagine ». Le document fut rédigé à Paris, au couvent des Augustins. Il a été publié par R. Maiocchi et N. Casacca, *Codex diplomaticus Ord. E. S. Augustini Papiæ*, Pavie, 1905, vol. I, p. 21-26, mais les éditeurs en ont rapporté la date à 1327. Au contraire elle est bien de 1328. Le notaire a pris soin d'indiquer très explicitement qu'il avait fait usage du style de Pâques : « Et est sciendum quod annus Domini inscriptus in isto instrumento publico videlicet annus Domini millesimus CCC^{mus} vicesimus septimus positus est secundum consuetudinem et computationem civitatis Parisiensis, secundum quam annus mutatur in festo Paschatis. » A ce propos, notons que, d'après les registres des prieurs généraux des Augustins, l'Ordre s'est servi du style de Noël.

³ G. Villani, *Cronica*, lib. X, c. LXXXVI. Voici les paroles de Denis rapportées par Villani : « Io rafferma ciò ti scrissi per l'altra lettera ; e se Id-

Ce religieux qui annonçait si clairement l'avenir connaissait aussi fort bien le passé. L'œuvre de Denis ne se borne pas en effet à des écrits philosophiques et théologiques comme on en trouve tant à cette époque. Elle contient — fait remarquable — de nombreux commentaires sur des auteurs de l'antiquité. Ceux sur la Politique d'Aristote se rattachent encore à la scolastique; mais ceux sur la Rhétorique de Cicéron, les œuvres de Virgile, les tragédies de Sénèque, les Métamorphoses d'Ovide annoncent une toute autre tendance¹. Une amplification de Valère-Maxime a été conservée dans de très nombreux manuscrits et a même été imprimée. La préface de ce dernier ouvrage invoque la connaissance des meilleurs auteurs de la littérature latine². Tel était l'homme que Pétrarque rencontra et qui devait avoir sur lui — c'est Pétrarque lui-même qui nous en informe — une grande influence. En effet ce religieux avait acquis toute la confiance du poète. D'après une des *Lettres familières*, celui-ci lui avait ouvert son cœur travaillé par les passions d'une bouillante jeunesse³. Il en avait reçu de sages conseils : les biographes de Pétrarque ont même parlé d'une direction de conscience. En tout cas le P. Denis avait donné au jeune homme un souvenir concret de leurs rapports : un exemplaire portatif des *Confessions* de saint Au-

dio non ha mutato il suo giudizio e il corso del cielo, io veggio Castuccio morto e sotterato. »

¹ Ces ouvrages sont indiqués par Ossinger, *Bibliotheca Augustiniana*, Ingoldstadt, 1768, p. 167-168, et par Lanteri, *Saecula Augustiniana*, Tolentino, 1858, t. I, p. 88.

² La Bibliothèque nationale de Paris possède au moins cinq manuscrits du Commentaire de Denis sur Valère-Maxime : lat. 5859 à 5862. A la bibliothèque Vaticane, nous avons consulté les mss. Palat. lat. 904 et 908 et Reg. lat. 1059. L'édition imprimée ne porte ni lieu ni date ni nom d'imprimeur. Brunet, *Manuel du Libraire*, 5^e éd., t. I, p. 1404, la croit publiée à Strasbourg, vers 1472-1475 par Mentelin.

³ *De reb. familiar.*, lib. IV, ep. 1. Il faudrait citer tout le passage où Pétrarque s'épanche près de Denis : « Nondum mihi tertius annus effluxit ex quo voluntas illa perversa et nequam quæ me totum habebat et in aula cordis mei sola sine contradictore regnabat cepit aliam habere rebellem... », éd. Fracassetti, I, p. 198.

gustin¹. Pendant toute sa vie le poète le garda près de lui. C'est un regret pour nous de ne pas savoir ce qu'il est devenu. Mais nous pouvons aisément imaginer tout l'intérêt que Pétrarque y trouvait. Un reflet de sa jeunesse devait lui apparaître dans les premiers livres. Quant aux auteurs anciens qui intéressaient de plus en plus l'humaniste, saint Augustin, tout en réprouvant leur paganisme, montrait qu'il faut se garder d'une sévérité excessive. Des jugements comme ceux prononcés à propos de l'*Hortensius* de Cicéron étaient pour Pétrarque une pleine justification de ses goûts littéraires². Dans ses ouvrages latins, le poète s'inspira plus d'une fois des *Confessions*³. Il les envoya à son frère Gérard⁴ et en recommanda la lecture au grammairien Donato Appenninigena⁵.

Il serait intéressant de connaître le lieu et la date de la rencontre du P. Denis et de Pétrarque. Fracassetti a indiqué Paris et l'année 1333. Mais cette affirmation est simplement une déduction fondée sur la date du premier voyage de Pétrarque à Paris. Or il ne semble pas que Denis ait fait un si long séjour dans la capitale française. Dès 1329, il ne parait plus appartenir au personnel enseignant du célèbre *studium*. Le 27 juin de cette année, il est bien à Paris, au chapitre général de son Ordre, mais en qualité de définiteur⁶. Au

¹ « Confessionum Augustini librum charitatis tue munus... quem et conditoris et donatoris in memoriam servo habeoque semper in manibus... » *Ibid.*, p. 200.

² S. Aug., *Confes.* lib. III, c. iv, 7 : « Ille vero liber mutavit affectum meum, et ad te ipsum, Domine, mutavit preces meas et vota ac desideria mea fecit alia... »

³ Nulle part la chose n'est plus évidente que dans le *Secretum* de Pétrarque. Voir V. Grimaldi, *Sant'Agostino e Petrarca nei rapporti delle loro confessioni*, Naples, 1898 et C. Segrè, « Il mio segreto » del Petrarca e « le Confessioni » di Sant' Agostino, dans la *Nuova antologia*, vol. CLXVII (1899), p. 202-252 et 400-421.

⁴ *De reb. familiar.*, lib. XVIII, ep. 3.

⁵ *Ep. senil.*, lib. VIII, ep. 6. Nous dirons ci-après le sort de l'exemplaire des *Confessions* offert à Pétrarque par le P. Denis.

⁶ Maiocchi et Casacca, *op. cit.*, p. 34 : « Magister Dionysius de Burgo,

mois de septembre suivant, on le trouve à Tuderte, envoyé par le cardinal Napoléon Orsini et en correspondance avec l'inquisiteur Barthélemy de Pérouse¹. C'est le début d'une série de voyages au cours desquels on trouve Denis à Venise, puis à Grasse². Il semble légitime de penser que la résidence principale du religieux était le centre de son Ordre, le couvent établi près de la Curie romaine, en Avignon³. Ainsi s'expliquerait mieux l'influence sur Pétrarque que n'auraient pas suffi à établir de simples rapports intellectuels au cours d'un bref voyage.

L'amitié de Pétrarque et du P. Denis dura jusqu'à la mort de ce dernier. Parmi les *Lettres familières* du poète nous en trouvons encore deux adressées au savant augustin⁴. Il y a aussi une des *Lettres poétiques*⁵. Cette dernière est un frais tableau de la solitude de Vaucluse. C'est la plus charmante invitation à venir jouir du repos de la campagne. Elle fut sans doute adressée au P. Denis lors d'un de ses séjours en Avignon. Les deux lettres familières nous montrent au

diffinitor. » Le document où se trouve cette mention concerne encore l'affaire de S. Pietro-in-Ciel-d'Oro à Pavie.

¹ Cf. dans *Archiv für Literatur und Kirchengeschichte*, II (1881), p. 666-667, une lettre de Denis publiée par le P. Ehrle.

² Maiocchi et Casacca, *op. cit.*, p. 58 et 64. Les documents se rapportent toujours à S. Pietro-in-Ciel-d'Oro. Le chapitre de Venise se tint en 1332, celui de Grasse en 1335. A ce dernier chapitre, le P. Denis est qualifié de « provincial de la province de la vallée de Spolète. »

³ Du couvent d'Avignon ne subsiste plus aujourd'hui que le clocher. Le *studium* d'Avignon remontait à 1324 (*Anal. Augustin.*, III, p. 471). Dès 1326, des décisions spéciales avaient été prises relativement à sa composition : « Item, quia in nostro loco de curia non nisi viri maturi in moribus debent pro studentibus collocari qui in facie dominorum cardinalium possint cum honore Ordinis presentari, difflinimus et ordinamus quod a studium nostrum de Curia non possit studentem mittere aliqua provincia nostri Ordinis sed deinceps pater noster generalis disponat tam de futuro quam etiam de studentibus que nunc actualiter ibi sunt ponendo et removendo sicut sue discretioni videbitur expedire » (*Anal. Augustin.*, IV, p. 10).

⁴ *De reb. familiar.*, lib. IV, ep. 2, et lib. III, ep. 7.

⁵ *Ep. poet.*, lib. I, ep. 4.

contraire le père voyageant en Italie. Dans la première, Pétrarque répond à des nouvelles données en quittant Florence pour aller à Naples. Il parle du roi Robert et se réjouit que Denis aille visiter ce prince si sage. Dans la seconde lettre, la connaissance étant sans doute faite, Pétrarque suggère certains conseils à donner au roi. Plus tard le poète allait lui-même se rendre auprès de Robert. La date de la première lettre de Pétrarque à Denis a été placée en 1339 par Fracassetti¹. Cet auteur se basait sur le fait qu'au mois de mars de cette année, Denis serait devenu évêque de Monopoli, petite cité du royaume de Naples. D'après le ton familier des lettres à l'égard de Denis, il faut les placer avant cet événement. Pétrarque appelle en effet son ami *Dionysius noster*. Ailleurs à l'égard de ses amis devenus évêques il emploie le terme respectueux de *Pater*. Nous acceptons la date proposée par Fracassetti. Mais nous ferons remarquer que d'après les registres de Benoît XII, l'élévation de Denis à l'épiscopat n'eut lieu que l'année suivante, le 17 mars 1340².

L'importance des deux lettres de Pétrarque au P. Denis vient encore des renseignements que contient l'une d'elles relativement au doctorat dont fut honoré le poète. Dans la lettre du 4 janvier 1339 on voit combien ce dernier était anxieux de le recevoir. Mais il voulait que ce fût après un examen devant le roi Robert³. Nul doute que les confidences faites à ce sujet au P. Denis à la fin de la lettre ne soient une manière discrète de demander au religieux d'intervenir auprès du roi. C'est l'interprétation qu'a donnée Fracassetti aux paroles de Pétrarque : elle est bien légitime. Le P. Denis dut pré-

¹ Fracassetti, *In epistolas Francisci Petrarce... adnotationes*, Fermo, 1890, p. 90.

² *Reg. Arce.*, t. LIV, fol. 2; *Reg. cal.*, t. CXXVIII, ep. 216 = n° 7641 des *Lettres communes de Benoît XII* publiées pour l'École française de Rome par l'abbé Vidal (t. II, p. 234). Fracassetti avait emprunté la date de 1339 à l'*Italia sacra* de Ughelli.

³ « Nosti enim quid de laurea cogito, quam singula librans præter ipsum de quo loquimur regem nulli omnino mortalium debere constitui... » Ed. Fracassetti, t. I, p. 206.

parer la venue de son ami à Naples pour subir l'épreuve désirée. C'est donc à lui, non moins qu'au cardinal Jean Colonna qui donna au poète le conseil de se faire couronner à Rome¹, que revient le mérite d'avoir attaché par un lien plus fort l'humaniste à la terre classique. On voit toutes les conséquences de l'amitié de Pétrarque et des Ermites de Saint-Augustin.

Pendant l'année 1339, nous suivons les traces du P. Denis à Naples. Le 11 octobre de cette année, il souscrivait avec le P. Jean d'Alexandrie, provincial de la province de la Terre de Labour un acte par lequel les Augustins recevaient en don le terrain sur lequel devait s'élever le couvent de San Giovanni-a-Carbonara². Ce couvent, le deuxième des Augustins à Naples, existe encore aujourd'hui : il a joué longtemps un rôle important dans l'histoire de la communauté. A quelques mois de là, après une élection où il fut en compétition avec le chanoine Bisantio de Bari, le P. Denis fut, comme nous l'avons dit, élu évêque de Monopoli. Nous n'avons rencontré aucune particularité notable dans le cours de son épiscopat³. Celui-ci fut de courte durée. Denis mourut en effet en 1342 avant le 31 mai. Il fut enterré à Sant' Agostino alla Zecca, le premier couvent des Augustins à Naples.

¹ Cf. *De reb. familiar.*, lib. IV. ep. 4 et 5. Une nouvelle édition de ces deux lettres, d'après le ms. lat. 8568 de la Bibliothèque nationale, le plus ancien des ms. des *Lettres familières* a été donnée par Denifle et Châte-lain, *Chartularium Univ. Paris.*, t. II, p. 501-503. On remarquera que c'est précisément au cardinal Jean Colonna que le P. Denis dédia son commentaire sur Valère-Maxime. Voir W. Goetz, *König Robert von Neapel*, Tübingue, 1910, p. 39.

² Ce document existait encore au XVIII^e siècle. La connaissance nous en a été conservée par une compilation de cette époque encore existante dans les Archives du R. Albergo dei poveri de Naples. Cf. A. Filangieri di Candida, *La chiesa e il monastero di S. Giovanni-a-Carbonara*, Naples, 1924, p. 15.

³ Les *Lettres de Benoît XII* ne renferment qu'un seul document adressé à l'évêque Denis. Il est sans intérêt, c'est une dispense pour un mariage (5 juin 1340, n° 8071 des *Lettres communes de Benoît XII*, publiées pour l'École française de Rome par l'abbé Vidal).

Pétrarque pleura en vers la mort de son ami. Il adressa au roi Robert une de ses *Lettres poétiques* les plus touchantes, celle qui commence par le vers :

Flere libet, sed flere vetor...¹

L'épître se termine par une épitaphe souvent citée :

Qui fuit Hesperiae decus, et nova gloria gentis,
Cultor amicitiae fidus, charisque benignus,
Convictu placidus, vultuque animoque serenus,
Religione pius, factis habituque modestus
Altus et ingenio, facundo splendidus ore,
Flos vatium, coeli scrutator, cognitus astris,
Rarus apud veteres, nostro rarissimus aevo,
Unicus ex mille jacet hic Dionysius ille.

Dans ce texte où l'amitié évoque tous ses titres, l'allusion à la connaissance des astres est un rappel poétique des circonstances qui firent prédire par Denis la mort de Castruccio. Pétrarque n'estimait pas les astrologues et ce n'est pas ce titre qu'il a voulu donner à son ami. Au nécrologe des Ermites de Saint-Augustin, c'était assurément la première fois que s'inscrivait un aussi poétique éloge.

. * .

Il est impossible actuellement et il le sera sans doute toujours de suivre pas à pas les rapports de Pétrarque et des Ermites de Saint-Augustin. Mais la correspondance du poète nous montre une suite variée de relations. C'est ainsi que parmi les *Lettres familières* il y en a une adressée au frère Barthélemy d'Urbino². Les renseignements biographiques précis sur ce religieux sont peu nombreux. Les historiographes augustins, du reste très postérieurs, l'ont rattaché à la famille Carusi d'Urbino³. Il est certain, d'après la lettre même de Pétrarque, que Barthélemy était de cette ville. Mais les bulles qui

¹ *Ep. poet.*, lib. I, ep. 13.

² *De reb. familiar.*, lib. VIII, ep. 6.

³ Ossinger, *op. cit.*, p. 210, et Lanteri, *op. cit.*, t. I, p. 79.

lui furent accordées par Clément VI et dont la lecture peut encore se faire aujourd'hui dans les Registres pontificaux, le nomment *Bartholomeus Hominis de Taiuti*¹. Il n'y a pas là un nom patronymique tiré d'une localité, mais probablement une sorte de surnom, *Ditaiuti*, formé à la manière de *Ditisalvi*, ou du français *Dieutegart*. Comme Denis de Borgo-San-Sepolero, Barthélemy d'Urbino fut docteur de Paris. D'après son propre témoignage², il suivit les leçons de Denis de Modène qui devint plus tard prieur général de l'Ordre des Ermites de Saint-Augustin. Parmi les œuvres que lui attribuent les bibliographes augustins³, il en est qui continuent les traditions de polémique politique qui furent en honneur au commencement du xiv^e siècle, chez les Ermites, notamment chez Agostino Trionfo. Il y avait un livre sur l'autorité du Pontife romain, vicaire du Christ, et un traité contre les erreurs de Louis de Bavière. Ce dernier ouvrage était encore conservé au xviii^e siècle dans les archives des Ermites de Saint-Augustin, à Rome.

D'après le P. Ghirardacci, Barthélemy d'Urbino enseigna à Bologne depuis 1321⁴. C'est sans doute dans cette ville qu'il connut le célèbre Jean d'André. Il retrouva pour lui une lettre de saint Augustin que le juriconsulte avait vainement cherchée. Il nous est resté de cette circonstance un bref éloge de Barthélemy : c'était, dit Jean d'André, un homme d'une dévotion sincère, d'une charité, ardente, d'une science étendue et d'une non moindre éloquence⁵.

Le 12 décembre 1347, Clément VI éleva Barthélemy à la dignité

¹ Bulles portant désignation de Barthélemy comme évêque d'Urbino et dont la référence sera donnée ci-dessous, « Dilecto filio Bartholomeo Hominis de Taiuti, electo Urbinatense, etc... »

² Préface du *Milleloquium Augustini*, vers la fin.

³ Ossinger, *op. cit.*, p. 211, et Lanteri, *op. cit.*, t. I, p. 80.

⁴ *Historia di Bologna*, Bologne, 1669, t. II, p. 22.

⁵ « Vir devotione sincerus, et fervidus charitate, grandis scientia, nec minor facundia frater Bartholomaeus de Urbino Ordinis Eremitarum, qui Augustinianum composuit per quod dictorum Augustini cupidos in singulis materiis copiosos fecit », cité par Tiraboschi. *Storia della letteratura italiana*, Florence, 1807, V, 1, p. 148.

épiscopale sur le siège d'Urbino sa ville natale, évêché dont la provision était alors réservée au Saint-Siège¹. Le nouvel évêque fut sacré par le cardinal Annibal de Ceccano². Cette promotion suivait de peu la publication d'une vaste compilation des œuvres de saint Augustin. Dans cet ouvrage, Barthélemy, continuant une initiative d'Agostino Trionfo, s'était proposé de rendre facilement accessible, sous la forme commode d'un répertoire alphabétique, les parties essentielles de l'œuvre immense du docteur d'Hippone. C'est là, écrit Pétrarque, un ouvrage de plus de travail que de gloire³. Cette compilation a eu plusieurs fois les honneurs de l'imprimerie⁴. Elle dénote une connaissance approfondie des écrits de saint Augustin. Comme l'a montré le cardinal Angelo Mai, Barthélemy d'Urbino, émule de Robert de Bardi, le chancelier de l'église de Paris, a connu et utilisé des manuscrits provenant d'Italie que les Bénédictins de Saint-Maur auraient eu intérêt à ne pas négliger dans leur édition⁵.

Pour donner à son travail une présentation définitive, Barthélemy voulut le faire précéder de quelques vers latins. Dans ce but, il s'adressa à l'ami des Ermites de Saint-Augustin, au poète et à l'humaniste que le P. Denis avait initié jadis à comprendre et à aimer le

¹ *Reg. Aren.*, t. XLIII, fol. 60 r^o, ep. 38, et *Reg. Vat.*, t. CLXXXI, fol. 44 v^o, ep. 38. La bulle contient un long exposé de la situation juridique de l'évêché, puis : « Demum ad te ordinis fratrum Heremitarum sancti Augustini in sacerdotio constitutum cui de religionis zelo, vite munditia, litterarum scientia et aliis multiplicum virtutum meritis apud nos fide digna testimonia perhibentur, convertimus oculos nostre mentis, quibus omnibus attenta meditatione pensatis, de persona tua eidem ecclesie de dictorum fratrum consilio auctoritate apostolica providemus, teque illi preficimus in episcopum et pastorem... »

² *Reg. Aren.*, t. XLIV, fol. 348 r^o, ep. 510, et *Reg. Vat.*, t. CLXXXIV, fol. 206 r^o, ep. 511. Annibal de Ceccano, cardinal en 1327, alors évêque de Tusculum, mourut en 1350. Il n'était pas de la famille Caetani, comme on l'a souvent écrit. Voir M. Prinet, *Quelques seings manuels de cardinaux*, dans *Bibl. de l'École des chartes*, LXXXIX (1928), p. 176, n. 4.

³ *De reb. familiar.*, lib. VIII, ép. 6 : « rem majoris operis quam gloria », éd. Fracassetti, t. I, p. 436.

⁴ Notamment à Lyon en 1555 et à Paris en 1645.

⁵ A. Mai, *Norae patrum bibliothecae*, Rome, 1852, t. I, p. xxiii-xxvi.

grand Docteur. Pétrarque répondit aussitôt en envoyant au P. Barthélemy quatre hexamètres et autant de distiques. Ce sont des compositions bien faibles en vérité : la hâte avec laquelle ils furent composés les excuse à peine¹. Mais dans le sujet qui nous occupe, ils montrent avec quelle spontanéité Pétrarque accédait aux désirs d'un Ermite de Saint-Augustin.

De Barthélemy d'Urbino nous ne dirons plus rien, sinon qu'il composa aussi un *Milleloquium sancti Ambrosii*. Il mourut vers 1350.

Plus importante encore pour l'histoire des amitiés de Pétrarque et des Augustins serait, si son destinataire pouvait nous être parfaitement connu, la lettre 4 du livre VII des *Lettres familières*. Elle nous montre les religieux recourant à l'humaniste. Fracassetti, qui ne fait que reproduire une information de l'abbé Mehus², dit que cette lettre fut adressée à Jean, évêque de Saint-Paul-Trois-Châteaux, qui aurait été bibliothécaire de Clément VI. Il ne peut s'agir que de Jean Coci qui était précisément un Ermite de Saint-Augustin. Il avait été successivement évêque de Vence, puis de Grasse, enfin de Saint-Paul-Trois-Châteaux. On peut le suivre dans ces évêchés³. Mais ce qui nous intéresse, ce sont ses rapports avec la bibliothèque des Papes. Le P. Ehrle lui refuse le titre de *bibliothécaire*⁴. D'après les documents financiers pontificaux, cette charge n'existait pas en 1347 au

¹ Voici les quatre hexamètres :

Jam bibe : jam sancti Augustini fonte beato
Presulis Aurelii saliente e gurgite sacro.
Sic Augustinum lector cognosce vocatum
Hunc dum sacra fides suscepit fonte reatum.

On peut lire les distiques dans le *Catalogue des mss. de la Bibliothèque Mazarine* à la suite de la description du ms. 647 qui est un exemplaire du *Milleloquium Augustini*.

² *Vita Ambrosii Traversari Camaldulensis*, Florence, 1759, p. ccxvi.

³ Cf. *Gallia christiana novissima* [t. IV], Saint-Paul-Trois-Châteaux, Valence, 1909, p. 159 et suiv., n^{os} 344-367.

⁴ *Historia bibliothecæ Romanorum Pontificum*, Rome, 1890, t. I, p. 174-175. Le P. Ehrle, aujourd'hui cardinal, est depuis cette année bibliothécaire de la Sainte Église Romaine.

Palais d'Avignon. En effet, depuis le temps de Boniface VIII, la bibliothèque du pape dépendait du trésorier ou chambrier et cette organisation subsistait encore. Le P. Ehrle range Jean Coci parmi les *prefecti scriptorum* qui surveillaient la copie des manuscrits destinés aux collections pontificales. La lettre de Pétrarque annonce l'acceptation de mettre en ordre les œuvres de Cicéron qui se trouvaient dans ces dernières. Elle promet aussi qu'à son retour d'Italie l'humaniste rédigera quelques notes destinées à les éclairer. L'enthousiasme de Pétrarque pour Cicéron ne devait cesser de croître jusqu'à la fin de sa vie¹. Il fallait noter une rencontre avec un des Ermites de Saint-Augustin au début de ce goût intellectuel si profond.

Mais ce n'était pas toujours sur le champ des lettres que Pétrarque se retrouvait avec les Augustins. Une fois, il fut chargé de remettre l'un d'eux dans le droit chemin de la règle. C'était un religieux qui, non content de faire des idées politiques une théorie spéculative, s'était laissé aller à être un chef de faction. Giacomo Bussolari, Ermite de Saint-Augustin, était devenu tyran de Pavie. Pour comprendre un tel changement de situation, il faudrait rapporter ici la Chronique de Matteo Villani qui raconte les événements qui marquèrent alors l'histoire de Pavie². Le frère Bussolari, profitant de sa réputation et aidé par le marquis de Montferrat et par la famille Beccaria, avait soustrait Pavie à la domination des Visconti. Puis, avec l'assentiment du marquis, il avait chassé les Beccaria. Enfin il avait poussé les habitants de Pavie à se rendre totalement indépendants de toute autorité. Cette situation examinée avec les idées modernes sur la liberté n'est pas sans excuses. Sur le moment on ne pensait pas ainsi. Il s'agissait de rebellions successives. On ne pouvait aussi admettre qu'un religieux mendiant prit une telle autorité sur les populations. Se faisant sans doute l'interprète des Visconti, Pétrarque écrivit à

¹ Cf. P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, 1892, chap. V, et principalement p. 180.

² *Cronica*, lib. VIII et IX.

Giacomo Bussolari le 25 mars 1357¹. C'est une des plus longues et des plus éloquentes des *Lettres familières*. C'est une suite de reproches adressés à un membre de la famille des Ermites de Saint-Augustin.

Mais il faut se garder de les généraliser. La lettre contient en effet bien des témoignages de l'affection de Pétrarque pour l'ensemble de la communauté. « Pense, écrivait le poète, à l'Ordre vénérable auquel tu as donné ton nom, à la règle si noble de saint Augustin, aux joies sacrées de la vie érémitique... Pense que c'est sous le même toit que celui sous lequel tu vis que s'abritent les reliques de saint Augustin². » Une autre lettre fut encore adressée par Pétrarque à Giacomo Bussolari dans le même sens³. Les aventures politiques du tyran de Pavie furent éphémères et eurent une triste fin. En novembre 1359, Pavie retourna au pouvoir de Galéas Visconti. Ce dernier avait affecté de prendre Bussolari pour un saint et l'avait amené à Milan. Il l'avait alors fait emprisonner et condamner. Bussolari fut enfermé pendant près de quatorze ans dans une maison de son ordre à Verceil⁴.

Les études précédentes suffiraient à établir que les Ermites de Saint-Augustin furent en relations d'amitié avec Pétrarque. Mais les personnages cités ne sont pas seuls. Jusqu'à la fin de sa vie le poète demeura dans l'ambiance augustiniennne. Parmi les religieux qui vont

¹ C'est la lettre 18 du livre XIX de l'édition des *Lettres familières* donnée par Fracassetti.

² Le couvent des Augustins à Pavie était celui de S. Pietro-in-Ciel d'Oro dont nous avons déjà parlé à propos des actes qui contiennent le nom de Denis de Borgo-San-Sepolcro. Il possédait et possède encore les reliques de saint Augustin.

³ Cette lettre a été publiée pour la première fois par Novati, *F. Petrarca e la Lombardia*, Milan, 1904, p. 34. Elle se trouve aussi dans Maiocchi et Casacca, *op. cit.*, t. I, p. 110.

⁴ Voir d'autres détails sur Giacomo Bussolari dans Lanteri, *op. cit.* t. I, p. 304-306. Les dernières années de Bussolari furent très édifiantes et il put alors être considéré vraiment comme un saint. Lanteri lui accorde le titre de Bienheureux.

faire l'objet de la fin de cette recherche, il en est deux qui vécurent plus longtemps que lui. De l'affection que leur témoigna Pétrarque, on peut conclure à la réciprocité : ils semblent prolonger la carrière du grand écrivain.

Le premier est Luigi Marsili de Florence. Dans la lettre 6 du livre XV des *Lettres séniles*, Pétrarque rappelle les circonstances où il le connut. Luigi avait à peine dépassé l'enfance lorsque son père le présenta au poète, son grand ami. Celui-ci avoue qu'en raison de l'âge tendre de l'adolescent, il se sentait peu disposé à l'accueillir. Mais, dès qu'il le vit, il en conçut les plus grandes espérances. « Contre mon habitude, écrit Pétrarque, en présence d'une si grande inégalité d'âge, je me liai avec toi d'une vive amitié. » Luigi revint souvent près du grand humaniste. Celui-ci, lui appliquant les paroles de saint Ambroise au sujet de saint Augustin, répétait : « Cet enfant, s'il vit, sera quelque chose de grand ! » Luigi était peut-être déjà entré dès lors chez les Ermites. Les registres des prieurs généraux des Augustins nous renseignent sur la date où le jeune religieux ayant achevé le noviciat commença ses études. Le 21 juillet 1358, Grégoire de Rimini le désigna comme étudiant au couvent de Rimini. Le 6 août de la même année, il l'appelait à Florence¹.

L'emploi des années qui suivent n'est pas connu, car pour cette époque les registres des Augustins présentent une lacune. Il faut nous contenter de rapporter à cette période les deux lettres de Pétrarque à

¹ « Die XXI^a dicti mensis [Julii MCCC LVIII], fecimus fratrem Loy-sium de Marsiliis de Florentia, provincie Pisane, studentem in conventu nostro de Arimino, de gratia speciali » (*Reg. Dd 1*, p. 73).

« Die dicta [VI^a mensis augusti MCCC LVIII], fecimus fratrem Loysium de Marsiliis de Florentia studentem in conventum Florentinum, cassantes gratiam superius per nos factam de studio Ariminensi » (*Reg. Dd 1*, p. 107).

Le *Reg. Dd 1* est le registre des actes du prieur général Grégoire de Rimini. Il est conservé dans les Archives des Ermites de Saint-Augustin, à Rome, de même que les autres registres des prieurs généraux de l'Ordre. Seul, il est paginé (la pagination est ancienne); les autres registres sont foliotés.

Marsili au livre XV des *Lettres séniles*. La première contient la louange des vertus de Luigi. Elle nous a fourni précisément les renseignements que nous avons donnés sur l'origine de l'amitié de l'humaniste et du jeune religieux. Elle exhorte celui-ci à beaucoup étudier, car il est utile pour un théologien, écrit Pétrarque, de connaître beaucoup de choses outre la théologie, et même, s'il était possible, de tout connaître. La lettre se termine en suggérant de combattre les erreurs d'Averroès. Le second message est beaucoup plus court (*Ep. senil.*, lib. XV, ep. 7). Il est daté d'Arquà et fut écrit très probablement pendant les dernières années de l'humaniste. C'est presque un testament. L'ardeur de Luigi pour les études devait remettre en mémoire à Pétrarque ses jeunes années. Il fit alors ce que jadis le P. Denis de Borgo-San-Sepolcro avait fait pour lui : il fit don d'une exemplaire des *Confessions* de Saint-Augustin. C'était précisément celui qu'il avait reçu autrefois et qui l'avait accompagné partout jusque-là dans toutes ses pérégrinations et dans toutes les péripéties de son existence. « C'est donc une bonne chose, écrivait Pétrarque à Luigi, que, venu d'un monastère augustin, ce livre retourne à un autre avec toi. Tu en feras aussi si je ne me trompe le compagnon de tes voyages. »

Pétrarque mourut, comme on sait, à Arquà le 20 juillet 1374. Cette année-là, Luigi Marsili était à Paris pour prendre ses grades en théologie¹. Sa carrière se dessinait en effet conformément aux prévisions du poète : elle devait être pleine d'éclat. Nous pourrions la suivre tout d'abord grâce aux dates de quelques lettres². Les registres

¹ A cette période de la vie de Marsili se rapporte une lettre adressée à Charles V, roi de France, conservée à la Bibliothèque nationale de Paris, ms. lat. 1463, fol. 73 et ms. lat. 4128, fol. 777. Une lettre de Marsili sur la mort de Pétrarque a été publiée par le chanoine Biscioni, *Lettere di santi e beati Fiorentini*, Milan, 1839, p. 36. Je n'ai pu avoir connaissance à temps de ces deux lettres.

² Elles ont été publiées notamment par Sorio, dans son édition des *Lettere del B. Giovanni delle Celle*, Rome, 1845. Les manuscrits en sont très nombreux. La bibliothèque Vaticane n'en possède toutefois qu'un exemplaire, le ms. Vat. lat. 4824.

du prieur général Barthélemy de Venise contiennent aussi plusieurs fois le nom de Marsili¹. Ils font connaître que l'ami de Pétrarque devint provincial de la province de Pise et qu'il fut l'objet de nombreuses faveurs. Mais ce sont des détails qui concernent principalement l'histoire du religieux à l'intérieur de sa communauté. Les archives de Florence apprennent que la place de Marsili au dehors fut aussi très grande². En 1383, les Florentins le chargèrent d'une ambassade auprès du roi de Naples, Charles de Durazzo. Diverses lettres existent, qui le recommandent au pape et aux cardinaux. En 1389, les Florentins écrivirent au pape espérant l'avoir pour archevêque. Cette demande n'eut pas de succès. Peut-être le pape se souvenait-il que Marsili ne s'était pas prononcé suffisamment en sa faveur lorsque les envoyés de son adversaire Clément VII voulurent se faire entendre à Florence³. Le serment de fidélité du P. Luigi à l'obédience romaine, que lui réclamait en cette même année 1389 le prieur général des Augustins, n'avait pas été non plus prêté sans quelques tiraillements⁴. Peut-être enfin Marsili se souciait-il peu des honneurs ecclésiastiques. Il préférait sans doute les joies que procure l'étude des lettres. Par là, il ressemblait à Pétrarque. Comme œuvres écrites, nous n'avons conservé de lui que des commentaires sur deux *canzoni* du poète de Vacluse⁵. Mais les contemporains nous ont gardé des témoignages précieux de la culture de Marsili.

¹ *Reg. Dd 2*, fol. 13 v^o, 14, 15, 15 v^o, 19, 19 v^o, 21 v^o, 23 v^o, 26, 29, 30 v^o, 51 v^o, 57, 60, 110, 115. *Reg. Dd 3*, fol. 11 v^o, 40 v^o, 47, 49-50, 51 v^o, 56, 82, 83, 92 v^o, 96, 100, 103-106 v^o.

² Les documents tirés des archives de Florence ont été presque tous publiés par C. Casari, *Notizie intorno a Luigi Marsili*, Lovere, 1900, M^{me} Casari a ignoré les registres des Augustins.

³ Cf. S. Antonin, *Historia*, p. III, lib. XXII, cap. 2.

⁴ Les difficultés faites par Marsili étaient surtout des difficultés de forme. Mais elles furent accompagnées de toute une procédure juridique que fait connaître tout au long le *Reg. Dd 3* (fol. 47 et suiv.). Marsili contestait au prieur général Barthélemy de Venise le droit d'exiger ce serment de fidélité.

⁵ Ce sont les *canzoni* « Italia mia, benchè il parlar sia indarno » et « Aspettata in Ciel beata e bella ». Ces commentaires existent dans le

C'est, par exemple, le Pogge qui, dans l'oraison funèbre de Niccolò Niccoli, l'un des disciples les plus affectionnés de Marsili, nous apprend que la maison de maître Luigi était toujours pleine de jeunes gens distingués et fréquentée par les esprits les plus cultivés qui accouraient vers le maître comme vers un oracle divin¹. Deux autres témoignages ont été signalés par l'abbé Mehus². Dans le premier, Giannozzo Manetti, écrivant la *Vie de Niccolò Niccoli*, reprend les termes du Pogge et ajoute que Niccolò devait à son maître entre autres choses « la pureté de la langue latine, la connaissance de l'histoire de son pays et de l'histoire étrangère, enfin la science des saintes Écritures. » Le second se trouve dans les *Dialogues* de Leonardo Bruni. Coluccio Salutati, chancelier de la République de Florence, y prononce les paroles suivantes sur ses rapports avec Marsili : « Je ne pouvais jamais assez me rassasier de la présence d'un si grand homme. Quel raisonnement fort et abondant ! Quelle vaste mémoire ! Il connaissait non seulement les choses qui concernent la religion mais aussi celles qui nous semblent appartenir au siècle. Il avait sur les lèvres Cicéron, Virgile, Sénèque et bien d'autres écrivains de l'antiquité. Non seulement il en rapportait les sentiments et les pensées, mais encore il en employait souvent les expressions, paraissant moins répéter des discours d'autrui que tenir les siens propres³. »

ms. II, II, 17 de la Biblioteca nazionale de Florence. Ils ont été édités plusieurs fois.

¹ Le texte du Pogge a été publié par Martène et Durand, *Veterum monumentorum ... amplissima collectio*, Paris, 1724, t. III, col. 729.

² *Vita et epistolae Ambrosii Traversari Camaldulensis*, Florence, 1759, p. LXXVI et p. CCLXXXIII.

³ Le langage de Salutati lui-même est encore plus explicite. Voici en effet ce que nous lisons dans la lettre 18 du livre XXIV de son *Epistolario* publié par les soins de F. Novati, Rome, 1905, p. 158 : « Quid eloquentie deficiebat patri meo, supercoetaneo nostro, magistro Loisio de Marsiliis? sic enim vulgo dicebatur licet Ludovico sibi nomen foret. Quid, inquam, illi homini deficiebat vel eruditionis vel eloquentie vel virtutis? quis unquam orator permovit animos aut quod voluit persuasit? quis

Ces extraits montrent l'importance de la place de Luigi Marsili dans le mouvement humanistique de la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle si bien inauguré par Pétrarque. Luigi mourut assez jeune, le 21 août 1394. Les Florentins lui firent élever un monument à Sainte-Marie-de-la-Fleur. On y lit encore la simple inscription suivante¹ :

FLORENTINA CIVITAS OB SINGVLAREM ELOQVENTIAM ET DOCTRINAM CLARISSIMI VIRI
MAGISTRI LVISII DE MARSILIIS SEPVLCRVM EI SYMPTV PVBLICO FACIENDVM STATVIT

En s'arrêtant devant elle, il faut évoquer aussi le souvenir du maître. Mais si l'on veut suivre les traces des dernières années de Pétrarque, c'est à Arquà qu'il faut les chercher. C'est de cette localité voisine de Padoue qu'était datée, nous l'avons vu, la seconde lettre adressée par le poète à Luigi Marsili. Une autre lettre porte une indication plus précise encore : elle fut écrite dans la maison que les Ermites de Saint-Augustin possédaient dans ce petit village². En effet, Pétrarque avant d'acquérir son bien propre à Arquà, s'était retiré dès 1369 près des religieux parmi lesquels il avait compté tant d'amitiés. Nous ignorons ceux qui le reçurent alors. Mais la circonstance à elle seule est une nouvelle preuve de la dilection particulière de Pétrarque pour la famille augustinienne.

La lettre dont nous venons de parler est adressée à un Augustin,

plura tenuit atque scivit sive humana sive divina requiras? quis hystoriarum etiam Gentilium promptior atque tenacior? quis theologie illumination, quis artium et philosophie subtilior? quis eruditior antiquitatis vel eorum peritior, que callere creditur ista modernitas? quis oratorum vel poetarum doctior quique sciret argutius textuum et librorum nodos solvere vel obscuritates quorumque voluminum declarare? Sed non scripsit Ludovicus... »

¹ L'inscription a été publiée avec des inexactitudes par Tiraboschi, *op. cit.*, V, 1, p. 171. La décision de la Signoria de Florence concernant le monument de Marsili a été publiée par Gaye, *Carteggio inedito d'artisti del secolo XIV, XV, XVI*, Florence, 1839, t. I, p. 357.

² C'est la lettre 14 du livre XI des *Lettres séniles*. Sur le séjour près des Augustins à Arquà, on pourra aussi se reporter à la lettre 31 des *Lettres diverses* publiées par Fracassetti à la suite de son édition des *Lettres familières*.

Bonaventure de Padoue. C'est un nom illustre de l'ordre des Ermites : il fut prieur général, puis cardinal et devait être mis au rang des Bienheureux¹. Mais Pétrarque ne devait pas connaître ces titres. Pour lui, ce fut seulement un maître fameux, docteur de l'Université de Paris². C'était un frère utérin de Bonsembiante de Padoue, aussi Augustin, bachelier de Paris, lecteur successivement à Padoue, Venise et Trévise³. Pétrarque fut lié d'amitié avec les deux frères. Dans une lettre adressée au grammairien Donato Albanzani⁴, il en parlait comme de « deux flambeaux de la religion qui doit son nom et sa règle à saint Augustin et d'un double honneur pour la cité de Padoue. » Pétrarque ajoutait encore que la bonté des deux religieux lui était « une compensation aux sifflements et aux morsures de tant de vipères qui, chaque jour davantage et du côté d'où il aurait cru la chose le moins possible, s'acharnaient avec rage à attaquer sa réputation. » Cette phrase fait bien comprendre la nature de l'amitié qui unissait les Ermites de Saint-Augustin et Pétrarque. Pour ce dernier, les Augustins étaient plus que des correspondants littéraires, c'étaient des confidents intimes. Aussi lorsque Bonsembiante mourut⁵,

¹ Bonaventure de Padoue fut élu prieur général des Ermites de Saint-Augustin au chapitre général de Vérone, le 17 mai 1378. Il fut élevé au cardinalat par Urbain VI, le 18 septembre de la même année. La bulle originale est aux archives du Vatican : Arm. D, fasc. I, div. I, n° 17. Bonaventure devait naturellement embrasser le parti urbaniste. Sur son rôle au début du schisme, voir Baluze, *Vitae paparum Avenionensium*, éd. Mollat, Paris, 1928, t. II, p. 763-764. Sur les droits de Bonaventure à la béatification, voir *Acta Sanctorum*, juin, t. II, p. 392.

² Il enseigna dix ans à Paris, d'après le témoignage de Panfilo, qui écrivait au xvie siècle d'après des documents aujourd'hui disparus. « Parisiis, ut ex Registris ordinis colligitur, litteris operam dedit [Bonaventura], ubi non solum doctoratus insignia suscepit, verum etiam in eodem gymnasio prope decem annis theologiam professus est. » *Cronicom Ord. Fr. Erem. S. Augustini*, Rome, 1501, fol. 67.

³ Il fut aussi provincial de sa province et deux fois définitiveur dans les chapitres généraux ainsi qu'il résulte d'une supplique adressée au pape Urbain V, publiée par Denifle et Chatelain, *Chart. Univ. Paris.*, t. III, p. 402. La date du provincialat de Bonsembiante est de 1359 (*Reg. Dd I*, p. 204).

⁴ *Ep. seniles*, lib. VIII, ep. 6.

⁵ Cette mort fut subite et éveilla des soupçons. Le chapitre général des

Pétrarque adressa à son frère la plus touchante des lettres de consolation. Elle est à lire dans son entier¹.

Pendant les années qui suivirent, Bonaventure fut chargé par Urbain V d'une haute mission. Avec le P. Ugolino Malabranca de son Ordre et sept autres théologiens il alla rénover la faculté de théologie de Bologne². Mais ce n'est pas ici le lieu de rappeler toutes les circonstances de la vie de Bonaventure : elles occuperaient une longue étude³. Une seule est à retenir. Quand Pétrarque mourut, le P. Bonaventure se pencha sur sa tombe, comme le poète l'avait fait sur celle de son frère. Ce fut lui qui prononça son oraison funèbre⁴. Le premier discours sur le tombeau trop tôt ouvert fut celui d'un Ermite de Saint-Augustin. C'est avant tout le développement d'un texte de l'Écriture. Il y a peu d'allusions à la vie du disparu. La lumière dans laquelle apparaît le poète n'est que plus pure : c'est celle de la spiritualité augustinienne qu'il avait tant aimée.

..

De l'étude précédente ressort que l'on peut vraiment parler de l'amitié des Ermites de Saint-Augustin et de Pétrarque. Depuis le

Augustins tenu à Florence en 1371 fait voir que l'enquête à laquelle elle avait donné lieu n'était pas encore terminée : « Item, eidem patri priori generali [Guidoni de Belloriguardo] diffiniendo committimus quod omnes questiones et causas cum omnibus suis dependenciis terminare valeat, principalissime causam mortis reverende memorie magistri Bonsemlantis. » (*Analecta Augustiniana*, vol. IV, p. 174). On ignore la suite de cette enquête.

¹ *Ep. seniles*, lib. XI, ep. 14.

² Cf. C. Ghirardacci. *Historia di Bologna*, Bologne, 1669, t. II, p. 278.

³ Elle a été esquissée par le P. David Perini, O. E. S. A., *Il beato Bonaventura Baduario-Peraga*, Rome, 1912. Plusieurs points seraient à reprendre en particulier celui qui a trait à un portrait de Bonaventure par l'Angelico dans la chapelle de Nicolas V au Vatican.

⁴ Le discours fut prononcé dans l'église d'Arquà. Cf. Andrea Gataro, *Chronicon Patarinum* dans *Rerum italicarum scriptores*, Milan, 1730, vol. XVII, c. 214. Le texte de ce discours a été publié pour la première fois par Antonio Marsand, en tête de la *Biblioteca Petrarquesca*, Milan, 1836, d'après le ms. unique de Turin. Il a été réédité en 1911 par Faustino Curlo dans sa publication des œuvres de l'augustin Gabriele Bucci.

P. Denis de Borgo-San-Sepolcro jusqu'au P. Marsili et au P. Bonaventure de Padoue on voit les Augustins tenir une grande place près du poète. Les échanges sont continuels : chacun à son tour donne et reçoit. Il y a identité dans les sentiments du cœur et dans les goûts de l'esprit. C'est cette belle égalité qui caractérise l'amitié. Celle-ci explique la prédilection singulière de Pétrarque pour saint Augustin. C'est l'origine certaine de ses goûts d'humaniste ; mais conformément à la théorie augustinienne, le cœur l'emporte sur l'esprit. C'est peut-être là le vrai fil conducteur pour comprendre la délicate psychologie de celui qui, parmi les humanistes, fut assurément un des plus humains.

Émile VAN MOË.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Un nouvel Hercule funéraire et l'héroïsation gréco-romaine en Thrace, par Jean BAYET.	1
Brûle-parfums en terre-cuite, par P. WUILLEUMIER	43
Les influences hellénistiques dans le triomphe romain, par Adrien BRUHL	77
Le satyre et la ménade étrusques, par Jacques HEURGON	98
Les Étrusques dans l'Énéide, par J. GAGÉ	115
La trahison du moine Gilles du Moustier (17 août 1417), par J. LESELLIER	145
Quelques représentations du « Passage de la Mer rouge » dans l'art chrétien d'Orient et d'Occident, par Jean LASSUS	159
Les fragments de l'Ambon de Benedetto Antelami à Parme, par René JULLIAN	182
Manuscrits bolonais du décret de Gratien conservés à la bibliothèque Vaticane, par Félix OLIVIER-MARTIN.	215
Les Ermites de Saint-Augustin, amis de Pétrarque, par Émile VAN MOË	258



UNIVERSITY OF MINNESOTA
wils.per annee 42-46

Ecole Fran caise de Rome.
M elanges d'arch eologie et d'histoire.



3 1951 001 887 539 R

MINITEX

Minnesota Library Access Center

9ZAR05D09S11T11